ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
20 Newmarket Road
Cambridge
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1978

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright: The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd

Technical data:

Producing laboratory: Chadwyck-Healey Ltd.

25079.2

Henry van de Velde 1863–1957

COURTAULD INSTITUTE OF ART.

UNIVERSITY OF LONDON.

Kunstgewerbemuseum Zürich

Henry van de Velde 1863—1957 Persönlichkeit und Werk

Ausstellung vom
6. Juni bis 3. August 1958

25079.2.

Wegleitung 222
des Kunstgewerbemuseums
der Stadt Zürich

Herausgegeben von
Hans Fischli, Arch. BSA
Direktor des Kunstgewerbemuseums
und der Kunstgewerbeschule
Dr. Willy Rotzler
Konservator
des Kunstgewerbemuseums

59. P668

Clichés:
Walter Nievergelt, Zürich
Satz und Druck:
AG. Fachschriften-Verlag & Buchdruckerei, Zürich
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Switzerland

Zur Ausstellung

Die Gedächtnis-Ausstellung für Henry van de Velde mit seinem Lebenswerk durchführen zu dürfen, ist sicher eine der hohen Ehren, die einem Museum zukommen können. Wir haben uns den Auftrag selber erteilt, nicht der Ehre wegen, aber aus Pflicht diesem fürwahr Grossen gegenüber, und weil wir finden, es sei immer noch und immer wieder wichtig, sein Werk als Richtschnur vor uns auszuspannen.

Heute wird wenig Neues, wenig Grundsätzliches geschaffen, wir sind die Generation der Auswerter und Ausbeuter von denen, die uns die Wiege und Wege bereiteten.

Zu viel Neues entsteht aus unerlebtem Vorbild und Schlagwort gewordenem Rezept. Haben wir den Jugendstil zu rasch überwunden, der seine Sprache aus dem Vegetativen bezog? Oder ist es uns noch nicht gelungen, die saubere Form zu einer wohltuenden Form zu entwickeln? Das sind Fragen beim Betrachten der Möbel und anderen Werke des Meisters. Gehorchen wir noch zu sehr der Maschine, oder gehorcht uns die Maschine noch nicht, um die Kehrseite des Rechenschiebers Einzug halten zu lassen in unsere rechten Winkel?

Henry van de Velde ist mit all dem neu Geschehenen verbunden geblieben. Der grosse Berg blieb bewaldet. Er hat all den Kämpfern, die nicht mehr zu revolutionieren brauchten, die keine Kampfschriften mehr schrieben wie er, die Freundschaft gehalten.

Ein Trost, dass er uns für Senkrechte hielt, eine Verpflichtung, dass wir die von uns erkannten Gesetze nicht ausschmücken aber ausfüllen, reich an Beziehung zur Welt des Menschen, der das brauchen soll, was wir für ihn schaffen.

Vielleicht sind doch das erst die gültigen Werke, welche über errechenbaren Strukturen sensible Lasuren enthalten. Und wie selten ist die zu spät angelegte Rückschau in der eindeutigen Richtung, die keimhaft in der Malerei der jungen Jahre beginnt und, einem Nussbaum gleich, durch sieben Jahrzehnte männlichen Lebens wächst, um uns Früchte zu tragen.

Fürwahr ein grosser unvergänglicher Fels.

Kein Zufall, dass wir gleichzeitig Konrad Wachsmann mit seinen Forschungsergebnissen zeigen: räumliche Konstruktionen von Menschengeist erfunden, vom Elektronenhirn nachträglich in Formeln gebannt, von Maschinen die Präzision des Bestandteils garantiert, von Menschenhand montiert zu transparenten Bauwerken von morgen: Rückschau und Ausblick, ein ewig sich drehendes Rad, das unten nach oben verwandelt.

Wenn dem Zürcher Kunstgewerbemuseum der grosse Vorzug zuteil wurde, als erstes Museum eine Ausstellung zum Gedächtnis von Henry van de Velde zu veranstalten, so ist dies nicht ganz ungerechtfertigt. Zusammen mit dem Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, dem Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum in Trondheim, dem Österreichischen Museum für Angewandte Kunst, hat das Zürcher Kunstgewerbemuseum aktiven Anteil an der Erneuerungsbewegung genommen, für welche die Jahrzahl 1900 zum Angelpunkt geworden ist. Damals stand das Zürcher Museum in lebhaftem Kontakt mit dem von William Morris eingeleiteten englischen «Arts and Crafts

Movement». Van de Velde aber gehörte zu den ersten, die auf dem Kontinent sich für die Zielsetzung der Engländer einsetzten. Der Mittler zwischen Morris und Van de Velde, der Keramiker Willy A. Finch, wurde in Zürich damals, wie auch William Morris, bereits gesammelt. Van de Velde selbst erschien mit seinen Arbeiten im Anschluss an die grosse Dresdener Ausstellung von 1906 im Zürcher Kunstgewerbemuseum. Es war die Zeit, da der damalige Direktor, der Belgier Jules de Praetere, der später auch die Schweizerische Mustermesse in Basel gegründet hat, als neue Aktivität des Museums die Ausstellungstätigkeit einführte. Sie bestand zunächst ausschliesslich in «Raumkunst-Ausstellungen», die in immer wieder andersartiger Zusammensetzung freie und angewandte Kunst als integrierende Bestandteile zeitgemässer Heimeinrichtungen zeigten. Auf diesen Ausstellungen erschien Van de Velde mit Möbeln, Keramiken, Stoffen, Tapeten, Teppichen, Beleuchtungskörpern und Silberarbeiten. Daneben erschien er auch selbst als Vortragender, sprach zu Fragen des «neuen Stils». Neue und persönliche Kontakte mit Van de Velde bildeten sich, als unter Leitung des folgenden Direktors, Alfred Altherr, 1913 in der Schweiz nach dem deutschen Vorbild ein Werkbund gegründet wurde. In die Nähe Zürichs kam Van de Velde 1917, als es endlich deutschen und schweizerischen Freunden gelang, ihn aus der Untätigkeit und der Schmach täglicher Polizeikontrollen zu erlösen und aus Weimar in die Schweiz zu holen. In diese Zeit fallen Vorträge, die Van de Velde im Kunstgewerbemuseum gehalten hat,

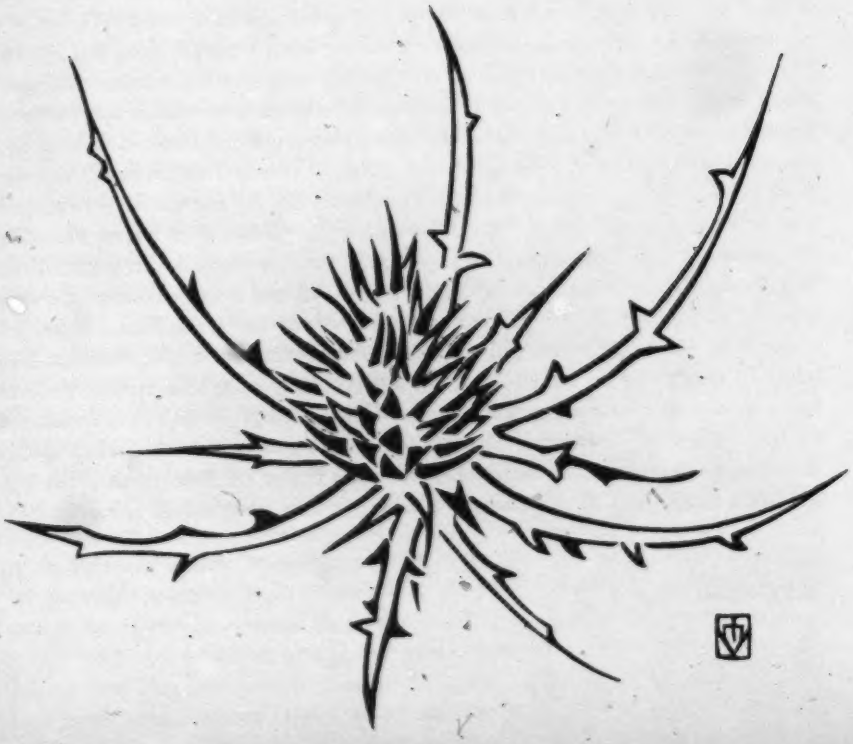
Van de Veldes Plan, in Uttwil am Bodensee, wo er sich niedergelassen hatte, ein Studienzentrum zu gründen, wurde wegen seiner Berufung nach Holland nicht Wirklichkeit. Die persönlichen Kontakte lockerten sich in der Folge. Sie wurden wieder enger, als Van de Velde 1947 endgültig in die Schweiz übersiedelte und anlässlich der unvergessenen Werkbund-Tagung in Langenthal die Verbindung auch mit einer jungen Generation von Schaffenden herstellte. Zürcher Freunde Van de Veldes, allen voran Alfred Roth, schufen dem greisen Meister in Oberägeri eine neue Stätte stiller Arbeit. Von hier aus verfolgte Van de Velde aktiv das Geschehen, lebhaft Stellung nehmend, Rat erteilend, Kritik übend. Nur selten liess er es sich nehmen, nach Zürich zu fahren, wenn im Kunstgewerbemuseum oder im Kunsthaus eine wichtige Ausstellung stattfand.

Der persönliche Kontakt mit diesem Hauptvertreter der Erneuerungsbewegung um 1900 mag einer der Hauptgründe dafür gewesen sein, dass das Kunstgewerbemuseum unter Johannes Itten sich entschloss, 1952 in Zusammenarbeit mit Dr. Hans Curjel die Zeit «Um 1900» zum Gegenstand einer Ausstellung zu machen und damit die Vorurteile gegen die verschriene Epoche von «Art Nouveau» und «Jugendstil» beiseite zu räumen. Wenn auch mit einigen Bedenken zunächst, dann aber mit lebhaftem Interesse förderte Van de Velde selbst diese Ausstellung. Seinen Beitrag auf den verschiedenen Schaffensgebieten in den Mittelpunkt jener Ausstellung zu stellen, gebot sich von der Sache her. Unvergesslich bleibt jene Stunde, da Van de Velde in der Ausstellung sich in den Stuhl vor dem mächtigen Schreibtisch setzte und unter dem Gemälde «Der Tag» von Ferdinand Hodler seinen Freunden über die Zeit um 1900 sprach. Die Ausstellung selbst, die ein gewaltiges Echo auslöste und zu einer neuen, gerechteren Einschätzung der Zeit um 1900

führte, gab Van de Velde, der seit 1945 mit der Abfassung seiner Memoiren beschäftigt war, neuen Auftrieb für die Rückschau auf seinen Lebensweg. Seit dieser Ausstellung stand Van de Velde wieder in lebhaftem Kontakt mit dem Museum. Seine Besuche in Ausstellungen oder die Besuche in seinem Heim über dem Ägerisee gehörten zu den starken menschlichen Erlebnissen in der Museumsarbeit. Viele dieser Gespräche kreisten um den Plan, im Kunstgewerbemuseum Zürich eine Abteilung für die Arbeiten Van de Veldes einzurichten. Und in diesem Zusammenhang durfte das Museum in den letzten Jahren auch zahlreiche Arbeiten Van de Veldes aus seinem eigenen Besitz erwerben, dazu auch Arbeiten seiner einstigen Freunde und Weggenossen.

Der Wunsch Henry van de Veldes, der Bedeutung seiner historischen Stellung entsprechend mit einer Abteilung im Kunstgewerbemuseum Zürich vertreten zu sein, gab uns den Anstoss, die Möglichkeiten einer Gedächtnis-Ausstellung zu prüfen. Dass wir Gelegenheit erhielten, diesen Plan in die Wirklichkeit umzusetzen, verdanken wir in erster Linie dem Verständnis der Erben Henry van de Veldes, allen voran Herrn Thyl van de Velde in Brüssel und Fräulein Nele van de Velde in Oberägeri, der ständigen Begleiterin und Helferin ihres Vaters. Wenn diese Ausstellung zu einer bei allen zwangsläufigen Lücken umfassenden Darstellung von Persönlichkeit und Werk Van de Veldes wurde, so haben wir dies vor allem der Kennerschaft und Unermüdlichkeit von Dr. Hans Curjel zu verdanken, der die Hauptlast bei der Vorbereitung dieser Unternehmung getragen hat. Das reiche Material wäre aber auch nicht in Zürich zusammengekommen, wenn nicht überall unsere Bitten um Leihgaben mit dem allergrössten Wohlwollen aufgenommen worden wären. Es ist uns unmöglich, hier allen Helfern und Leihgebern einzeln zu dankan. Zu besonderem Dank verbunden sind wir Herrn Direktor Thv. Krohn-Hansen vom Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum in Trondheim, der das dort seit 1906 bestehende Van de Velde-Zimmer weitgehend zur Verfügung gestellt hat; Frau Dr. M. Hesse, der Direktorin des Karl-Ernst-Osthaus-Museums in Hagen, die ebenfalls den ganzen Besitz an Arbeiten Van de Veldes zur Verfügung gestellt hat und entgegenkommenderweise unserem Museum bei der Durchführung der Ausstellung die Vorhand liess; Herrn Direktor A. M. Hammacher vom Rijksmuseum Kröller-Müller in Otterlo; Monsieur Léon Stijnen, Direktor des Institut supérieur des arts décoratifs in Brüssel. Herzlichen Dank haben wir vor allem aber den privaten Besitzern von Arbeiten Van de Veldes abzustatten, die für Wochen auf Bestandteile ihrer Wohneinrichtung verzichten. Schliesslich danken wir unseren vorgesetzten städtischen Behörden, die für unsere Bedürfnisse volles Verständnis bekundet und die notwendigen Kredite zur Verfügung gestellt haben.

Hans Fischli
Willy Rotzler



Van de Velde:
Pflanzenstudie, Holzschnitt, um 1893

Hans Curjel: Henry van de Velde

Henry van de Velde, geboren in Antwerpen am 3. April 1863, gestorben in Zürich am 25. Oktober 1957, gehört zu den grossen Gestalten und Erscheinungen, die die Natur in der Gattung Mensch hervorgebracht hat. Ausgestattet mit einem seltenen Mass physischer Kräfte, die sein Leben bis ins höchste Alter mit vitalen Säften erfüllt haben, beschenkt mit geistigen Fähigkeiten höchsten Ranges, durch die er die Bereiche der Sichtbarkeit, des Denkens und des Wollens bereichert und schöpferisch weitergeführt hat.

Herkunft

Die physische Fülle ist das Erbe der Familie: Ahnen, die die Hundertjahrgrenze erreichen, ein Elternhaus, in dem flämische Weltfreudigkeit und Kraft lebendig sind, eine achtköpfige Geschwisterschar, deren Zweitjüngster er ist, Bindungen an Kindes- und Geschwisterliebe, die in natürlichen wie in durch Sitte und Brauch gegebenen Voraussetzungen begründet liegen.

Glückliche Konstellationen haben zur Entfaltung der aussergewöhnlichen Persönlichkeit Van de Veldes geführt.

Durchdringende Intelligenz war bei ihm eng mit einem poetischen Sinn verbunden, der in der Tiefe des Gefühllebens wurzelte. Lebhafte Auffassungsgabe verwandelte seine Erlebnisse und Beobachtungen in Anschaulichkeit, die sich in Sichtbarem wie im Wort niederschlug. Eine seismographische Veranlagung führte ihn unmittelbar zu den Kräften und Problemen der eigenen Zeit, denen Van de Velde schöpferisch, kritisch und mit dem Blick auf das Wachsende, auf das Zukünftige gegenübertrat. Die seiner Natur eingeborene Überlegenheit machte ihn zu einem «Herrn», einem ebenso selbstbewussten wie humanen Grandseigneur. Sich andern mitzuteilen war ein Grundzug Van de Veldes, der ihm Zeit seines Lebens fruchtbare menschliche Beziehungen und Freundschaften schenkte, durch die wechselseitiger geistiger Austausch entstand. Aber auch das Unmittelbare, Ursprüngliche blieb immer lebendig: die Beziehung zur Natur, zur eigenen Familie, zu den einfachen Tatsachen des täglichen Lebens.

Eros bestimmte Van de Veldes Natur.

Zwischen den Künsten

Er war eine von Grund auf künstlerische Natur. Sie fand im Elternhaus starke Nahrung, in dem vielerlei künstlerische Interessen, vor allem musikalische, lebendig gewesen sind. Der junge Henry van de Velde studierte Musik, versuchte sich in Kompositionen, und es sah zunächst so aus, als werde er Musiker. Aber auch literarische Neigungen traten früh in Erscheinung. Zunächst angeregt durch seinen Schulkameraden, den frühreifen Dichter Max Elskamp, dem Van de Velde viele Jahrzehnte später (im Jahre 1933) eine Schrift widmete, dann vor allem durch Kontakte mit anderen jungen belgischen Schriftstellern, die zu Beginn der achziger Jahre neue Wege einschlugen. Dann die Malerei. «Entre la musique, la littérature et la peinture qui m'attirèrent, la dernière finirait par triompher», notierte Van de Velde in einer biographischen Aufzeichnung.

Malerei

Der Weg, den Van de Velde in der Malerei durchschritten hat, ist für seine ganze Entwicklung von grosser Bedeutung. Als Schüler der Antwerpener Akademie schloss er

sich zunächst den belgischen Naturalisten an, die in verschiedenen Schattierungen einen grautonigen Impressionismus pflegten, den man aus Frühwerken Van Goghs kennt, der zur gleichen Zeit wie Van de Velde Schüler der Antwerpener Akademie gewesen ist. In Paris (1884—1885) lockerte sich die Pinselführung Van de Veldes unter dem Eindruck der Impressionisten. Künstlerisch wird er jedoch vor allem von Millets in der Einfachheit des Bauernlebens wurzelnden Poesie und, konträr, von Puvis de Chavannes' strengen, vergeistigten Kompositionen berührt.

Nach Van de Veldes Rückkehr aus Paris (1885), wo er auch mit Dichtern (Mallarmé, Verlaine) in Berührung gekommen war, begann eine physisch unruhige, krisenhafte Periode, in der er sich zeitweise in die ländliche Stille der Umgebung von Antwerpen zurückzog. Sein Blick richtet sich nach verschiedenen Seiten. Zunächst wird der Pinselstrich noch aufgelockerter; Anregungen von Monet werden wirksam. Dann treten zwei Ereignisse ein, die tiefste Wirkungen ausüben: die Begegnung mit Bildern von Seurat, die in Ausstellungen der Vereinigung «Les Vingt» in Brüssel, bei denen Van de Velde 1889 aufgenommen wurde, zu sehen waren, und kurz darauf die Begegnung mit Bildern von Van Gogh. Die Freundschaft mit dem belgischen Maler Théo van Rysselberghe, der sich Seurats Neo-Impressionismus angeschlossen hatte, und Beziehungen zu Signac und Pissarro führten zum Anschluss Van de Veldes an deren künstlerische Prinzipien. Aber auch die lineare Ausdrucksweise Van Goghs, sein Dynamismus wirkte bei Van de Velde weiter. «Toiles patiemment pointillées, pastels balafrés de lignes d'un dynamisme en lequel je reconnais — après avoir pratiqué le dessin ‚académique' durant près de dix années — le vrai sens du dessin et de la ligne», notierte er später.

Die Bildresultate, die Van de Velde auf diesem neuen Weg erreichte, besitzen erstaunlich hohe künstlerische Qualität; sie lassen eine grosse Zukunft des jungen Malers erwarten. Van de Velde beschritt aber einen anderen Weg. Er kündigt sich im kompositionellen Aufbau, in der linearen Dynamik und in der unwillkürlichen Neigung zu gleichsam interner Ornamentbildung in einzelnen Bildpartien an.

Jugend-Entwicklung

Praktisch hängt jedoch der neue Weg, der Van de Veldes zukünftige Aufgabe bestimmte, mit einer psychischen Krise zusammen. Der noch nicht Dreissigjährige begann an der Richtigkeit der neo-impressionistischen Prinzipien zu zweifeln, die nur im Zustand höchster Anspannung verwirklicht werden können, und die entstehende innere Unklarheit steigerte sich noch durch Erschütterungen, die der Tod der Mutter und andere persönliche Erlebnisse mit sich brachten.

Zugleich traten neue Eindrücke in sein Gesichtsfeld.

Die Zweifel führten zu grundsätzlichem Nachdenken, das Van de Velde zur Beschäftigung mit dem Denken Anderer leitete, die in ähnliche Fragen verwickelt waren. So las er: die Bergpredigt, Schriften von Stirner und von Nietzsche, die ins Französische übersetzt waren, vor allem aber Schriften von John Ruskin und William Morris, deren Gedankengänge einer Säuberung der Welt von der Hässlichkeit ausstrahlende Kraft besassen. Langsam sah Van de Velde neue Ziele vor sich: den Kampf gegen die Hässlich-

Van de Velde: Ornament,
Holzschnitt aus «Van Nu en Straks», 1893

keiten der gegebenen Welt aufzunehmen und neue Schönheit zu schaffen. Nicht in der Malerei, sondern in der Schaffung einer neuen Umwelt für den Menschen — Möbel, Gerät, Kleidung, Behausung — sah er die grosse Aufgabe.

Anderes kam hinzu. Während eines am Meer einsam verbrachten Winters beobachtete er die ornamental-formbildenden Kräfte, die sich am Strand im Spiel von Wasser, Schaum und Sand auswirken, und es entstand in ihm eine neue Beziehung zur Natur, die nicht mehr im Bild wiederzugeben, sondern deren Kräfte abstrakt umzusetzen waren. Von solchen Erkenntnissen aus und im Willen, der Gemeinschaft der Menschen zu dienen, fasste Van de Velde den Entschluss, der Malerei zu entsagen.

Van de Velde stand nicht allein. In den Ausstellungen der Vereinigung «Les Vingt» waren schon in den späten achtziger Jahren neben Malerei und Plastik bereits Werke der «niederen Künste», Keramik, Glas, Bucheinband und Möbel, gezeigt worden. Vor allem aber hatten Maler-Kameraden Van de Veldes, Georges Lemmen und Willy Finch, den Schritt zu kunstgewerblichem Schaffen vollzogen. Die umwälzenden Anregungen, die unter dem Eindruck der Ideen von Ruskin und Morris geistig und formal von den kunstgewerblichen Bestrebungen der englischen «Arts and Crafts Movements» ausgingen, fanden zuerst in Belgien Resonanz.

Noch mehr: Serrurier-Bovy in Lüttich schuf zu Beginn der neunziger Jahre gänzlich unkonventionelle Möbel, deren derbe jedoch künstlerisch lebendigen Formen von belgischen bäuerlichen Erzeugnissen angeregt waren. Van de Velde hat mehrfach die grosse Bedeutung Serruriers hervorgehoben. Serruriers Arbeiten sind Ergebnisse des damals in Belgien bestehenden Klimas, aus dem auch die bedeutende Architektur Victor Hortas und Paul Hankars hervorgewachsen ist, die unter kühnem Verzicht auf die geheiligte akademische Tradition dynamische, pflanzenhaft sich kurvende Formen entwickelten. Kein Zweifel, dass Van de Velde von all diesen Dingen starke Anregungen empfangen hat. Aber bei ihm vollzogen sich die Umwälzungen im Zentrum seines Geistes und seiner künstlerischen Schöpferkraft. Neben seinen praktischen Verwirklichungen steht von Anfang an die Entwicklung einer ästhetischen und ethischen Theorie. Im Zusammenwirken beider liegt das Geheimnis sowohl seines künstlerischen Lebenswerkes wie der starken Wirkung, die sofort von ihm ausgegangen ist.

Neue Wege

Der Durchbruch der neuen Formensprache wird in einem Bildteppich «Engelswache» von 1893 sichtbar. Noch ist es ein Bild. Aber an die Stelle der Ölmalerei, des Kunstmittels der «hohen Kunst», tritt die primitive Technik der Applikation, bezeichnenderweise nicht die kostbare Technik des Wirkens. Die Bildanlage im ganzen wie in den Details zeigt ornamentale Tendenz. Einfach, volksliedhaft ist der künstlerische Ton, in dem Anklänge an Gauguin zu vernehmen sind. In den Holzschnitten und Vignetten im Jahrgang 1893 der Zeitschrift «Van Nu en Straks» treten dann die vehement abstrakten Formen auf, die Van de Velde selbst «dynamographisch» genannt hat, Linien, die in ihren Bewegungen und Schwellungen eigenen Ausdruck besitzen und in ein Zusammen-

spiel von formaler Frage und Antwort gesetzt sind. Vorerinnerungen an Kandinsky und Klee steigen auf. Die Formergebnisse sind exakt, eindeutig und besitzen die Unmittelbarkeit und Einprägsamkeit verständlicher Symbole. Die Grundelemente einer neuen Formensprache sind in Erscheinung getreten. Zugleich ist Van de Velde seiner Aufgabe bewusst geworden, der er sein Leben gewidmet hat: mit der neuen, klaren, ausdrucksvollen und sinnvollen, d.h. logischen Formensprache die Umwelt des Menschen zu gestalten, zu verschönern.

Von Brüssel bis Weimar

Die Klärung der Aufgabe hatte eine unerhört reiche, intensive, breit ausladende Aktivität zu Folge. Sie verläuft in zwei Phasen, deren erste sich von 1894 bis 1914 erstreckt, und deren zweite, nach einem durch den ersten Weltkrieg verursachten Unterbruch, 1920 beginnt. Die erste Phase umfasst die frühe Tätigkeit in Belgien und Deutschland, vor allem in Weimar, die zweite spielt sich zuerst in Holland und dann wieder in Belgien ab. Der Anfang stand unter einem besonders glücklichen Stern. Van de Velde konnte seine Ideen für sich selbst und die Seinigen beim Bau eines eigenen Hauses verwirklichen. Es ist das berühmte Haus «Bloemenwerf» im Brüsseler Vorort Uccle, das er 1895 als architektonischer Autodidakt entwarf, mit Hilfe eines Bau-Unternehmers ausführte und mit selbst erdachten Möbeln, Lampen, Geräten, Teppichen, Tapeten versah. Die Durchformung der Umwelt ging bis in die Kleidung, bis in den Gestus der Lebensführung, in der sich der Bruch mit dem Konventionellen und die Verwirklichung eines neuen freiheitlichen, ethischen und ästhetischen Ideales ausprägte. Auf das Haus «Bloemenwerf» folgte zunächst eine grosse Zahl von umfassenden Inneneinrichtungen; als erste 1896 die Interieurs in S. Bings Pariser «Maison Moderne», die bei der Mehrheit der Pariser Kunstkenner auf heftigen Widerstand stiessen. 1897 erschienen die gleichen Räume bei der Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden — jetzt mit höchst positiver Resonanz in Deutschland, wo Van de Velde sofort in den Mittelpunkt des Interesses geriet. Er wurde mit Aufträgen überhäuft, die ihm aus fortschrittlich gesinnten Kreisen der deutschen Intelligenz, der Wirtschaft und der Aristokratie zuflossen. Seine eigene Aktivität griff immer weiter um sich, und es entstand eine Fülle von Entwürfen für Tischgeräte, Beleuchtungskörper, Bucheinbände, Textilien, Glasfenster, Tapeten. Damals schon begann Van de Velde sich mit den Fragen der industriellen Produktion zu befassen, durch die gut geformte Gegenstände auch den breiten Massen zugänglich gemacht werden. Standardisierte Beschläge und Öfen sind die ersten Beispiele dieser Bestrebungen.

Auf diese erste Etappe einer fast unfassbar reichhaltigen schöpferischen Tätigkeit folgten zwölf Jahre in Weimar, wohin Van de Velde Ende des Jahres 1901 als Berater des jungen Grossherzogs für Aufgaben der Kunstindustrie berufen worden war. 1902, bald nach seiner Übersiedlung nach Weimar, gründete Van de Velde das «Kunstgewerbliche Seminar», ein Forschungsinstitut, in dem technische und künstlerische Probleme aus den verschiedenen Gebieten des einheimischen Kunstgewerbes bearbeitet wurden. Aus dem «Seminar» entwickelte sich 1906/7 die Kunstgewerbeschule, an der unter Leitung Van de Veldes unter Verzicht auf jedes formalistische Training nach Prinzipien materialgerechter,

logischer und zugleich freier künstlerischer Gestaltung unterrichtet wurde. Van de Velde bezeichnete später seine Weimarer Schule als erste Zitadelle einer neuen Kunstpädagogik. In seiner eigenen Arbeit trat die Architektur immer mehr in den Vordergrund. Der kurz vor der Weimarer Periode erfolgte Innenausbau des Folkwang-Museums in Hagen, Westfalen, das Werke ostasiatischer und modernster europäischer Kunst enthielt, bildete den Übergang. Im Weimarer Atelier entstanden nun die vielen Wohnhäuser sozial hochgestellter Auftraggeber, die Van de Velde bis in die Details der Einrichtung entwarf: das Haus Esche in Chemnitz, das Haus Dr. Leuring in Scheveningen, des Architekten eigenes Haus in Ehringsdorf bei Weimar, der Hohenhof in Hagen, das Haus Schulenburg in Gera, um nur die wichtigsten zu nennen. Die Zahl der repräsentativen Bauten, die Van de Velde bei seiner Berufung in Aussicht gestellt worden waren, blieb gering, da schon bald nach seiner Ankunft in Weimar Kreise des Hofes und hohe Verwaltungsstellen aus reaktionärem Ressentiment die Absichten Van de Veldes durchkreuzten. So blieben die Pläne für ein Festspiel-Theater, das Louise Dumont in Weimar als Gegenstück zu Bayreuth zu errichten gedachte, die Entwürfe für ein Museum und später für eine Nietzsche-Gedenkstätte — ein feierliches Stadion — unausgeführte Projekte. Zur Ausführung gelangte in Weimar nur das heute noch bestehende Gebäude der Kunstgewerbeschule. Während Van de Veldes Entwurf für das Théâtre des Champs Elysées in Paris nur in verstümmelter Ausführung gebaut wurde, entstanden 1906 und 1914 zwei Meisterwerke: in Jena das Denkmal für Ernst Abbe, den Direktor der Zeiss-Werke, und in Köln zur Werkbund-Ausstellung von 1914 ein Theater, dessen Überleitung in ein ständiges Schauspielhaus vorgesehen war.

Neben dieser ungemein reichen architektonischen Arbeit entstanden Entwürfe für Inneneinrichtungen (wie die für den Grafen Kessler in Weimar), für Möbel, für Gegenstände des häuslichen Bedarfes, kostbare Kannen, Gefässe und Tablette in Silber, Essbestecke, verschiedene Porzellan-Service, keramische Einzelstücke, Leuchter und Lampen, Buchausstattungen und vieles andere. Fabrikanten und kunstindustrielle Betriebe des Landes Sachsen-Weimar, die mit Van de Velde zusammenarbeiteten, erreichten ein hohes Niveau künstlerischer und technischer Qualität.

Formensprache

Die Formensprache Van de Veldes besitzt in dieser langen ersten Schaffensphase bei aller progressiven Veränderung bestimmte einheitlich durchgehende physiognomische Züge: Sie ist klar, dynamisch bewegt, bei aller Vielfalt im Einzelnen einfach, material- und werkgerecht in der Konzeption, sie ist sensibel, bei aller Kraft der Schwellungen verhalten und balanciert, sie bleibt bei aller Ladung mit Temperament, mit Leidenschaft natürlich. Ihr Ziel ist die Entwicklung einer neuen Schönheit.

Es ist faszinierend, die Anfänge zu beobachten. Im Haus «Bloemenwerf» von 1895 wirken sich in Anlage und architektonischer Form des Gebäudes Anregungen der flämischen bäuerlichen Tradition aus. Daher die Einfachheit, die organische Struktur, durch die Van de Velde als ein Verwandter Frank Lloyd Wrights erscheint. Auch in den Möbeln des Hauses ist die Beziehung zum bäuerlichen Gewerbe offenbar. Aber durch die Be-

wusstheit beim Entwurfsprozess entstehen jene starken Formspannungen, die das Leben dieser Dinge ausmachen. Aus dem Zusammenfügen nach hergebrachter Technik entwickelt Van de Velde neue Formen, Überkreuzungen, die Muster ergeben, und Formzusammenhänge, die einem neuen künstlerischen Vorstellen und Denken entspringen. Lebendigkeit wird in einer gewissen Schwere und Primitivität gefunden, in der sich reine, primäre Formen bilden können.

Ein Zweites kommt dazu: das Ornamentale. Nicht das fixfertige Rezept aus Musterbüchern, sondern das Ornamentale, das sich, unbewusst, in Van de Veldes neo-impressionistischen Gemälden und den frühen Holzschnitten von 1893 vorbereitet. Es entwickelt sich aus dynamischen Kräften, die in Van de Velde wirksam waren, in sich selbst. Zuerst erreicht es kleinere Sektoren, Fenstervergitterungen, Lampen, Textilien. In den frühen Möbeln macht es sich in der Spannung der Umrisse bemerkbar, die Architektur selbst bleibt zunächst davon unberührt. Aber schon bei den Möbeln und Gegenständen, die Van de Velde 1895 für Bing in Paris schuf und in der Konzeption des «Ruheraumes» der Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung 1897, wird das Ornamentale zu einer Hauptstimme im Ensemble des Ganzen. Van de Velde hatte inzwischen über das Wesen des Ornamentalen, wie es ihm erschien, nachgedacht und die Möglichkeiten praktisch erprobt. Im Haus «Bloemenwerf» war eine ornamentale Werkstatt entstanden, in der die Dinge mit der ganzen Fülle jugendlichen Saftes hervorsprossten. So ergaben sich die starken linearen Bewegungen, die gespannten Wölbungen, Abrundungen, Drehungen, das melodische und zugleich heftige Ineinandergreifen und sich Loslösen — alles Formbildungen, die 1896 in Paris Ablehnung bis Entsetzen, in Deutschland indessen im Anschluss an die Ausstellung in Dresden lebhafteste Zustimmung gefunden haben.

Um 1900 erreichte die Freiheit der Formgebung das Maximum. Van de Velde gelangte zu höchst souverän angewandten elliptischen, parabolischen, rhombischen Gebilden, zu Aushöhlungen, Brechungen und Verschiebungen und vor allem zu Asymmetrien, die als der Gipfel des Willkürlichen erschienen sein mögen. Das Gegenteil ist der Fall: das Funktionale in Bezug auf den Verwendungszweck wie auf das Konstruktive ist das Primäre; die Dinge sind dem Menschen zugeordnet, der sie gebraucht; so wird der Stuhl ein funktionales, bequemes Sitzmöbel, ein Schreibtisch zum differenzierten Volumen, an dem geordnete intellektuelle Arbeit geleistet werden kann. Wenn diese Dinge — beispielsweise ein Leuchter — in leidenschaftlich bewegten Formen erscheinen, so sind diese bei primärer Respektierung des Zweckmässigen die Ergebnisse eines ungewöhnlichen plastischen Sinnes, durch den Van de Veldes Arbeiten generell etwas Skulpturales erhalten.

In den späteren Weimarer Jahren Van de Veldes stabilisiert sich die Formensprache. Das sensitive, lodernde Temperament verwandelt sich in nicht weniger intensive Disziplinierung. Ohne dass die in Belgien entwickelten Grundprinzipien aufgegeben werden, vereinfachen sich die Formen. Sie bleiben gespannt, aber sie glätten sich. Der grössten Sorgfalt überlegter Formbildung entspricht äusserste Qualität in der Behandlung der Materialien, deren innewohnende Eigenschaften zu höchster Auswirkung gelangen, und

in der technischen Ausführung. In der Architektur bedeutet dieser Prozess eine Steigerung der Klarheit der gesamten Konzeption, ein immer stärkeres Hervortreten des Konstruktiven. In der gleichen Entwicklung wachsen die Kräfte des Räumlichen: im ineinandergefügten Zusammenhang von Raum und Bauvolumen, in deren komplementärer Konzeption — die Meisterbeispiele sind: die Weimarer Kunstgewerbeschule, das Abbe-Denkmal in Jena und das Kölner Werkbundtheater — die Grundnatur Van de Veldes hervortritt: der Architekt.

Kunsttheorie

Van de Velde besass eine doppelte Veranlagung: künstlerisch kreatives Talent, ja Genie, und hohe Fähigkeiten rational zu reflektieren. Die Ideologie geht der praktischen künstlerischen Arbeit parallel; das Eine ist ohne das Andere nicht zu denken, intuitiv Kreatives und Rationales durchdringen und überkreuzen sich ständig. Die Voraussetzungen und der Trieb zur ideologischen Sicht liegen in der ungewöhnlichen Intelligenz Van de Veldes begründet, die unablässig nach Erkenntnis und Einsicht drängt. Die grossen Zusammenhänge zu sehen und in ihrer Realität zu erfassen, darin sieht er die grosse Aufgabe.

Von hier aus und von der natürlichen Menschlichkeit seiner Natur, von seinem Glauben an das Humane im weiteren Sinn fühlte sich Van de Velde in der Jugend zum Sozialismus hingezogen. Die sozialistischen Gedanken William Morris' — es ist der idealistische Sozialismus des späten 19. Jahrhunderts — erschienen als Bestätigung eigener Gedanken; bei seinen belgischen Kameraden auf den Gebieten der Künste, der Literatur und der Wissenschaften fand er Gesinnungsgenossen.

Unter diesem Zeichen begann er den Kampf gegen die Hässlichkeit — «contre la laideur» — als eine ethische Aufgabe: «Ruskin und Morris bemühten sich, die Hässlichkeit aus den Herzen der Menschen zu verjagen; ich predigte, sie aus ihrem Geist auszutreiben», heisst es im Rückblick der 1916 gedruckten «Formules de la Beauté architectonique moderne». Ist Hässlichkeit um den Menschen, so haben seine schlechten Eigenschaften die Oberhand — Van de Velde sieht die menschliche Natur in schwarzweisser Vereinfachung —, Schönheit hingegen bringt das Gute hervor. Van de Velde selbst hat nach dieser Maxime gelebt; man empfand in seiner Gegenwart die Identität von schön und gut, von optischer und geistiger Moral (wie er es nannte).

Aus der tiefen Bindung Van de Veldes an die Natur, die im Verlauf seiner Entwicklung nicht mehr zur wie auch immer gearteten Wiedergabe der Natur im Bild, sondern zum Erlebnis und zur Erkenntnis der treibenden Kräfte der Natur drängt, entstand seine Theorie von den Eigenkräften der Linie. Von hier aus ist der berühmte Satz zu verstehen: «Die Linie ist eine Kraft, die ähnlich wie alle elementaren Kräfte tätig ist; mehrere in Verbindung gebrachte, sich aber widerstrebende Linien bewirken dasselbe wie mehrere gegeneinander wirkende Kräfte. . . . Die Linie entlehnt ihre Kraft der Energie dessen, der sie gezogen hat. Diese Kraft und diese Energie wirken auf den Mechanismus des Auges in der Weise, dass sie ihm — dem Auge — Richtungen aufzwingen. Diese Richtungen ergänzen sich, verschmelzen miteinander und bilden schliesslich bestimmte Formen.»

Man sieht, es ist eine naturwissenschaftlich begründete Theorie, an deren Anfang jedoch instinktive, aus der Natur unmittelbar sich ergebende Vorgänge stehen: eben die Energien, die sich zugleich unsichtbar, ungreifbar, im dunklen Innern des Menschen, in seiner Vorstellung abspielen. Geistige Vorgänge also, innere Erfindung, Vision.

Nicht das, was gemeinhin Phantasie genannt wird. In ihr sieht Van de Velde eine negative Kraft, indem sie zum Wuchernden, zum Unkontrollierten führt. Sie ist «eine schlechte Geistesrichtung, welche den Sinn, den wir alle von den Dingen haben sollen, verdorben hat und welche die Menschen ... voneinander entfernt, anstatt sie einander näher zu bringen. Indem die Phantasie an die Stelle des gesunden Menschenverstandes tritt, hat sie die Gefühlsübereinstimmung, welche bei allen Menschen nahezu eintreten müsste, wenn es sich darum handelt, ein und denselben Gegenstand wahrzunehmen, zerstört.» Der «gesunde Menschenverstand» spielt in der Kunsttheorie Van de Veldes eine entscheidende Rolle. Er wird als bestehend angenommen, ohne einer Analyse nach Herkunft und strukturellem Wesen unterzogen zu werden. In ihm sieht Van de Velde die Auswirkung des Logischen, allgemeiner gesagt: des Sinnvollen. Und von ihm aus entwickelt er den fundamentalen Gedanken der «Conception rationelle». Er ist in den zwei ersten Abschnitten des «Credo» formuliert: «Du sollst die Form und Konstruktion aller Gegenstände nur im Sinne ihrer elementaren, strengsten Logik und Daseinsberechtigung erfassen. Du sollst diese Formen und Konstruktionen dem wesentlichen Gebrauch des Materials, das Du anwendest, anpassen und unterordnen.» In einem schon 1901 erschienenen Aufsatz «Was ich will» hat Van de Velde den Brückenschlag von der vernunftgemässen Konzeption zu neuer Schönheit aufgezeigt: «Was ich als Kern aller künstlerischen Bestrebungen unserer Gegenwart erkenne, ist eine Sehnsucht nach neuer Harmonie und neuer ästhetischer Klarheit; ihr folge ich, indem ich im Kunstgewerbe das meiner Ansicht nach einzig gültige Prinzip der Konstruktion verkünde. Und ich erstrecke diesen Begriff des Konstruktionsprinzipes so weit, als es nur immer möglich ist: auf die Baukunst wie auf das Hausgerät, auf die Kleidung und auf den Schmuck. Ich bemühe mich, aus der dekorativen Kunst alles auszumerzen, was sie erniedrigt, indem es sie sinnlos macht, und an die Stelle der alten symbolischen Elemente, denen wir heute keine Wirksamkeit mehr zuerkennen, will ich eine neue und ebenso unvergängliche Schönheit setzen.»

Aus dem Gedanken der vernunftgemässen Schönheit, der Van de Veldes ganzes Leben durchzogen hat, kommt er zur Bejahung der Technik, der Maschine, deren ästhetische Gehalte er als junger Mensch intuitiv gesehen und erfasst hat, und der industriellen Produktion von Gebilden (damit könnte die Architektur einbezogen sein) und Gegenständen künstlerischer Gestalt. 1901 schreibt er: «Es gibt eine Klasse von Menschen, denen wir den Künstlertitel nicht länger werden vorenthalten können. Ihr Werk stützt sich einerseits auf die Benutzung von Stoffen, deren Verwendung vorher unbekannt war, andrerseits auf eine so ausserordentliche Kühnheit, dass die Kühnheit der Erbauer der Kathedralen von ihnen noch übertroffen wird. Diese Künstler, die Schöpfer der neuen Architektur, sind die Ingenieure.» Und 1908 heisst es: «Ich müsste kein moderner Mensch

sein, wenn ich nicht die Herstellung der Gegenstände, die früher durch Menschenhand entstanden und von Kunsthandwerkern gefertigt wurden, der neuen maschinellen und industriellen Herstellungsart anzupassen suchte.» Van de Velde hat mit diesen Gedanken prophetisch die Dinge vorausgesehen, die auf dem Gebiet der dem Leben unmittelbar verbundenen und ihm dienenden Künste zu fundamentalen Veränderungen geführt haben.

Der Begriff der Schönheit selbst, der im Zentrum der künstlerischen Ideologie Van de Veldes steht, ist aufs engste mit den Beobachtungen und Reflexionen verbunden, von denen hier nur ein kleiner Teil erwähnt worden ist. Im Nachdenken über die Voraussetzungen der Schönheit kommt er zur Entdeckung eines merkwürdigen Zusammenhanges zwischen der Existenz der Stoffe und dem Menschen, der ihn, in irgend einer Weise, in die Hand nimmt und bearbeitet: «An sich ist kein Material schön, und es wäre leicht, Beweise hierfür aufzubringen. Holz, Metall, Steine und Edelsteine verdanken ihre eigenartige Schönheit dem Leben, das die Bearbeitung, die Werkspuren, die verschiedenen Arten, in welchen sich die begeisterte Leidenschaft oder die Sensibilität desjenigen, der sie bearbeitet, äussert, ihnen aufprägt. Dieses Beleben des Stoffes lässt jede Steigerung zu, und die Fähigkeit der daraus folgenden Erregbarkeit kann Empfindungen hervorrufen, die sich vom leisesten Reiz bis zu völliger Trunkenheit steigern können», schreibt Van de Velde 1910 in dem Essay über «die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit». Im übrigen umkreist er — wie die Ästhetiker aller Zeiten —, ohne nach Rezepten zu suchen, ihr Wesen: «Die Schönheit hat ihre unfehlbarsten und unmittelbarsten Wirkungsmittel in sich selbst. Es brauchen ihr weder Theorien noch Erklärungen noch literarische Auseinandersetzungen vorauszugehen», bemerkt er 1901, und nach den tiefen Eindrücken, die er auf einer Reise nach Griechenland und dem Orient empfangen hatte, ruft er — wahrhaft beherzigenswert! — aus: «Vernünftig denken, die künstlerische Sensibilität kultivieren!»

Für Van de Velde war die Entwicklung der künstlerischen Ideologie nichts Abstraktes. Er sah in ihr, wie überhaupt in seinem ganzen künstlerischen und geistigen Tun, eine Mission, die er zu erfüllen hatte. In seiner pädagogischen Aktivität, die schon um 1890 mit Kursen und Vorträgen in Belgien beginnt und in den Weimarer Jahren an der Kunstgewerbeschule in die Praxis überleitet, auch in seiner Mitarbeit an den Bestrebungen des 1907 gegründeten Deutschen Werkbundes gelangt die Mission zu praktischen Ergebnissen, trotz aller polemischen Diskussion, die damals mit grosser Heftigkeit um die Ideen Van de Veldes und um ihre Verwirklichungen geführt wurde.

Zwischenspiel

Mit dem Ausbruch des ersten Weltkrieges, Anfang August 1914, trat im Leben und Schaffen Van de Veldes, der 1913 das fünfzigste Lebenjahr erreicht hatte, ein grosser Unterbruch ein. Als Belgier, als «feindlicher Ausländer» ein willkommener Vorwand für seine vielen fachlichen und persönlichen Feinde und Gegner, wurde er brüsk aus seinen Weimarer Ämtern entlassen. Ein Brief, den Van de Velde am 28. Dezember 1914 an seinen Freund Eberhard von Bodenhausen schreibt, einen echten Europäer, der jedoch

als einer der leitenden Direktoren der Krupp-Werke in das Geschehen in Deutschland verfangen war, gibt das Bild der Situation:

Weimar, 28.12.14

«. . . Und nun die Katastrophe, der Krieg und schon am 3. oder 4. Tag der Keulenschlag, der mich zermalmt. Die Zähne der Säge, die mir mein Herz zerfetzen, um diese Fetzen zwischen Belgien und Deutschland zu teilen.
Inzwischen vergnügt sich der Weimarer Bürger über mein Geschick, und die bürokratische Maschine tut, was sie kann, um mich zu quälen: die Angeberei und die Verdächtigungen, die sich bis auf diejenigen erstrecken, die in der Öffentlichkeit in den letzten Jahren zu mir gestanden haben, wo ich fühlte, dass die Flammen erloschen, die den Herd erwärmt und die Bindungen zusammengelötet haben. Der Krieg! Wer leidet mehr darunter als ich und wen hat es mehr im Innersten getroffen? Jetzt, wo der persönliche Hass etwas erloschen ist oder vielmehr durch Deine Vermittlung ohnmächtig wurde, die mir aus den beschmutzenden Händen geholfen hat, jetzt leide ich mehr denn je unter dem Konflikt, dem Los der Meinen und dem Los von Flandern. Die Angst von all denen dort drüben verfolgt mich in der Nacht und ich verstehe das Schweigen der Meinen wie einen Vorwurf. Die vierzehn Tage, die ich Heymel widmen konnte, haben mir geholfen mich abzulenken. Das Entsetzen, das ich an seinem Sterbebett erlebte, half mir über die Schrekken, die ich mir vorstelle.
Jetzt habe ich mit frenetischem Eifer die Arbeit wieder aufgenommen und ich bin jeden Tag Stunden und Stunden an meinem Schreibtisch. Ich schreibe das Buch über die Dekorationen, diese Dekorationskunst, die ich verkündet habe. Ich glaube, den Sinn, die Zusammensetzung und die Gesetzmässigkeit erklären zu können. Ich bin jetzt so weit mit der Arbeit, dass ich sie wohl beenden werde. Gestern fand ich in Deinem ‚Gerard David' die Seite, wo Du die Wahrheit und die Wichtigkeit dieser Entdeckung erkennst: ‚Die Linie ist eine Kraft' . . .»

Der erzwungenen Immobilisierung und der entwürdigenden Behandlung, der er in jenen dunklen Jahren ausgesetzt war, begegnete Van de Valde auf seine Weise: er fasste seine kunsttheoretischen Arbeiten in einem Band zusammen, den bereits erwähnten «Formules de la Beauté architectonique», die in französischer Sprache auf Graf Kesslers Weimarer «Cranach-Presse» im geheimen gedruckt wurden, und die unter anderem das «Amo» im französischen Originaltext enthalten. Wenige Freunde und Verehrer, unter ihnen Walter Gropius, hielten ihm die Treue. 1917 gelang es, ihm die Erlaubnis zur Ausreise nach der Schweiz zu erwirken.
Damit beginnt ein Zwischenspiel, während dem sich innere Beziehungen Van de Veldes zur Schweiz bildeten, die er als das einzige Land bezeichnete, in dem verantwortungsvolles Leben möglich sei. Nur langsam konnte er sich in der Atmosphäre der Freiheit zurechtfinden; er musste wieder von vorn beginnen. Wieder spielte seine Sensibilität: er

erneuerte die Verbindung zu Romain Rolland, seinem Geistesverwandten, er kam in Kontakt mit den Kreisen um die Zeitschrift «Die weissen Blätter», zu René Schickelé, zu Annette Kolb, er nahm sich E. L. Kirchners an, der sich am Rande des physischen Unterganges befand. In Bern und Zürich hielt er den Vortrag über «Die drei Sünden wider die Schönheit». Schliesslich erwarb er in Uttwil bei Romanshorn ein prachtvoll gelegenes, altes Haus in der Absicht, ein Atelier zu eröffnen, von dem aus er mit einer kleinen Schar junger Menschen sein Schaffen und seine Lehre weiterführen wollte. In dieser unklaren und wirtschaftlich völlig ungewissen Situation kam im Oktober 1919 der Ruf des holländischen Ehepaars Kröller-Müller, die Planung eines Museums für die wertvollen Kröllerschen Sammlungen und für die Bauten der Firma des sagenhaft reichen Grosskaufmanns zu übernehmen.

Damit beginnt die zweite grosse Phase im Leben und Schaffen Henry van de Veldes.

Jahre in Holland

1921 nahm Van de Velde seinen Wohnsitz in Wassenaar bei Den Haag. Sein Bauherr ermöglichte es ihm, sich ein eigenes Haus zu errichten. Van de Velde begann mit einem originellen Experiment, indem er das Haus, das in seinem ländlichen Charakter an das Haus «Bloemenwerf» erinnert, nach seinem Entwurf aus präfabrizierten Holzelementen konstruieren liess. Es wurde in einer Fabrik in Schlesien fabriziert, wieder demontiert und in Wassenaar neu zusammengesetzt. Zunächst entstanden einige Bauten für die Kröllersche Firma und kleinere Häuser in der Umgebung von Hoenderloo in der Nähe des Parkes, in dem die Errichtung des Museums vorgesehen war.

Die Entwürfe des sehr gross geplanten Museums stehen im Mittelpunkt der holländischen Jahre Van de Veldes, der an die Stelle des jahrelang für das Ehepaar Kröller tätigen grossen holländischen Architekten H. P. Berlage (1856—1934) getreten war.

Van de Velde und das «Neue Bauen»

Van de Velde, der sich seinem sechzigsten Lebensjahr näherte, sah sich einer neuen Situation gegenüber. In der Architektur hatten sich neue Entwicklungen ergeben. Le Corbusier, Gropius und, vor seinen Augen, die Holländer unter Führung von Oud, hatten den Schritt zum «Neuen Bauen» vollzogen. In vieler Beziehung als konsequente Vollstrecker von Forderungen und Prinzipien Van de Veldes, aber frei von jenen künstlerischen Auffassungen und Bindungen an ein architektonisches Oeuvre, an das Van de Velde seinerseits selbstverständlich gebunden war.

Die Entwürfe für das Kröller-Müller-Museum geben Einblick in den beginnenden Veränderungsprozess bei Van de Velde. Es spricht für seine unverbrauchte produktive Kraft, dass er sich mit den Grundprinzipien des Neuen Bauens auseinandersetzte, wie es für seinen Ernst und seine Standfestigkeit spricht, dass sich der Prozess langsam, schwer vollzog. Die Formensprache vereinfacht sich im Sinne der Betonung des Kubischen; aber es bleibt zunächst bei monumentalen Türmungen der Baumassen und bei weichen Abrundungen der Umrisse. Auf ornamentale Belebung und Differenzierung wird verzichtet, aber aus der Konstruktion werden Muster dekorativen Charakters entwickelt. Die architektonische Atmosphäre des Sezessionistischen, die bei allen Wandlungen der

Formensprache im Lauf der ersten Schaffens-Phase Van de Veldes eine so bezeichnende Rolle spielt, eine überbetonte Feierlichkeit bestimmten immer noch die architektonische Formensprache und die Struktur der Grundrisse der Entwürfe, die wegen wirtschaftlicher Probleme, in die Van de Veldes Bauherrschaft geraten war, nicht zur Ausführung gelangten. Die sich ablösenden Entwürfe verraten eine zunehmende Befreiung von monumentalen Baugedanken und eine vermehrte Beziehung zur Funktion des Museumsbaues.

Wieder in Belgien

Zur Lösung gelangt Van de Veldes Auseinandersetzung mit der neuen Entwicklung erst nach dem neuen Einschnitt, den, 1926, seine Übersiedlung nach Brüssel bedeutet, wohin er zur Leitung des für ihn ins Leben gerufenen «Institut Supérieur des Arts Décoratifs» berufen wurde. Obwohl die Schule, die generell das Weimarer Erziehungsprogramm fortsetzte, in erster Linie (zwar in neuem Sinn) kunstgewerbliche Aufgaben verfolgt, wurde jetzt bei Van de Velde die Architektur zur zentralen Arbeit. Das Entwerfen von Möbeln oder Gegenständen tritt mehr und mehr zurück.
An einer Reihe von Wohnhäusern in Brüssel, Le Zoute, Wassenaar und Hamburg — darunter seinem vierten eigenen Haus, «La Nouvelle Maison» in Tervueren — ergibt sich in einer von Grund auf geführten Verarbeitung der Grundsätze des Neuen Bauens eine neue architektonische Sprache, die unter neuen Vorzeichen den Stempel der künstlerischen Persönlichkeit Van de Veldes trägt. Im Gegensatz zu den Bauten der jüngeren Generation ist diese Sprache mit derjenigen der Jahrhundertwende und der Periode bis 1914 durch künstlerische Impulse, innere Beziehungen und durch die Methode der Konzeption verbunden.
Sie gelangt in ihrer Verbindung des Skulpturalen mit dem einfach Kubischen, durch offenes Ineinanderfliessen der Raumfolgen und gleichzeitiges Akzentuieren der Raumteile, mit disziplinierten Profilen, die zugleich konstruktive Funktion besitzen, zu einer in der künstlerischen Persönlichkeit Van de Veldes begründeten einmaligen Synthese.
Mit drei meisterlichen Bauten hat Van de Velde in dieser zweiten belgischen Periode sein Lebenswerk abgeschlossen: dem Damenstift in Hannover, der Universitätsbibliothek in Gent und dem Museum Kröller-Müller im Park «De Hooge Veluwe» bei Otterlo. Es muss als glückliche Fügung angesehen werden, dass an Stelle der ersten monumentalen Museumsentwürfe der heutige einfache Bau verwirklicht worden ist. Einstöckig mit zurückhaltenden kubischen Abstufungen, in der Gesamtanlage eine funktionale Hülle für das Museumsgut. Aber zugleich ein Bauwerk von ausgesprochen künstlerischem Ausdruck durch die Proportionierung der Teile untereinander, durch die klar und fliessend disponierten Raumfolgen, die auf jede Abgrenzung durch Türen verzichten. Von äusserster Sensibilität die Lichtführung durch einfache, wohl ausgewogene Oberlichter und durch wechselnde Öffnung einzelner Wände in die umgebende Natur mit Hilfe grosser Glasfenster. Die 1954 vollendete Aula des Museums, das letzte von Van de Velde selbst überwachte Bauwerk, ein Meisterstück in der differenzierten räumlichen Disposition und der elementaren Formung der Einzelteile, erscheint als das Vermächtnis des Architekten an die Nachwelt.

Nachspiel in der Schweiz

Die letzten zehn Jahre seines Lebens hat Henry van de Velde in Oberägeri, im Alpenvorland bei Zug verbracht, nachdem er auf den Rat einer freundschaftlich gesinnten Frau 1947 Brüssel verlassen und in die Schweiz gekommen war. In einem kleinen, von Alfred Roth erbauten Haus, die letzten drei Monate seines Lebens in einem ebenfalls von Roth entworfenen, wohlgeformten Landhaus, schlug er seine Wohnung auf, die sofort seinen Geist spiegelte. Der Blick führte über die Fläche des Ägerisees zu den Volumen und Konturen der Berge. Van de Velde liebte diese Linien, weil — wie er gelegentlich heiter und doch ernst sagte — nichts an ihnen zu korrigieren war.

Es war für ihn wieder ein Neubeginnen: Eine neue, ungewohnte, bescheidene Lebensform, die er mit natürlicher Grazie erfüllte, eine neue Umwelt, neue Aufgaben im Zeichen der Weisheit des Alters, mit der sich ein jugendlicher, allzeit offener Geist verband. Die Hauptkraft verwandte er auf die Niederschrift seiner Erinnerungen, denen er den Titel gab «Récit de ma vie». Das umfangreiche, mit der Hand geschriebene Werk wartet nun der posthumen Herausgabe.

Wie stets, so wurde auch in Oberägeri Van de Veldes Haus eine Zelle der Lebendigkeit, in der seine Schweizer Freunde und Besucher aus aller Welt mit ihm über aktuelle künstlerische und kulturelle Fragen diskutierten. Im Kreis des Schweizerischen Werkbundes erschien er — 1947 auch als Redner — auf mehreren Tagungen, bei den Zürcher Architekturstudenten hielt er ein Kolleg. Auch zum Besuch von Ausstellungen kam er nach Zürich, unermüdlich im Betrachten, immer voll frischer, originaler Ideen. Eine Gestalt aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft!

In der Jugend- und Reifezeit war Van de Velde schlank von Gestalt; die biegsame, wellenförmige Kurve, die in seinen künstlerischen Werken eine so grosse Rolle spielt, bestimmte in früheren Jahren seine Körperhaltung. Im Alter wurde die Gestalt massig, ohne jedoch die Proportionierung und die angeborene Eleganz zu verlieren. Die Hände hatten zarte Formen, in denen sich der sensible Tastsinn ausprägte. Das mächtige, aus einfachen, grossen Elementen gebaute Haupt, ein wunderbares Stück Natur, vereinigte die Züge eines Künstlers mit denen eines Kardinals.

Hans Curjel

Van de Velde: Titelblatt der Zeitschrift «Van Nu en Strakes», Holzschnitt, 1893

Stimmen der Zeitgenossen

In Korrespondenzen, Tagebüchern, Zeitschriften-Aufsätzen und Büchern der letzten siebzig Jahre erscheint der Name Henry van de Veldes erstaunlich häufig. Aus den Äusserungen von Freunden (und Gegnern) formt sich ein lebendiges Bild der Persönlichkeit, so wie es den Zeitgenossen erschien.

A. J. Heymans

Mon cher Maus,

J'ai rencontré, cet été, un jeune peintre qui m'a paru très artiste; il habite Anvers et risque beaucoup d'y sombrer. A mon avis, il serait parfaitement à sa place aux XX.

Si tu voulais me promettre de venir voir, je ferais venir son ouvrage de cet été à mon atelier; tu pourrais ainsi juger par toi-même ce qui en est.

Un mot s.t.p. et bien à toi,

A. J. Heymans

Brief des Malers A. J. Heymans an Octave Maus vom Jahre 1886, der sich auf die Aufnahme Van de Veldes in die Brüsseler Vereinigung «Les Vingt» bezieht.

Theo van Rysselberghe

Cher Vieux,

J'irai, si j'en trouve le temps, te voir demain et te rendre compte de ma visite chez Heymans; voici toutefois, succinctement, mon opinion sur Van de Velde — c'est bien celui que tu supposais. Garçon doué, ça se voit. Habile, ça se voit encore davantage. Beaucoup de dispositions, indiscutablement; mal entouré, mal influencé — ça se voit aussi. Personnel, spécial, pas encore, mais cela pourrait venir peut-être. Moi, franchement, je ne trouve pas ça extraordinaire, certes non. Mais parmi nous-mêmes, Vingtistes, beaucoup ont débuté moins bien.

Ce serait à prendre à titre d'essai, peut-être, pour voir. J'ai vu les études de ce jeune homme avec Emile (Verhaeren). Nos impressions sont d'accord. Une ou deux promettent un bonhomme personnel; les autres, pas du tout.

J'en parlais avec Willy, hier soir. Lui aussi trouve que l'on devrait être prudent et difficile pour les nouveaux à venir, mais qu'il faudrait être tolérant, en ce sens qu'il serait bon de lui permettre de montrer quelques études aux XX même.

Il a envoyé à Anvers: blackboulé; à Gand: blackboulé.

On ne l'a pas admis au Cercle d'Anvers.

Heymans ajoute que c'est un Monsieur bien, — 23 ans, bonne famille, etc. Quoi, pas un rustre! La question est délicate.

Mon avis serait qu'il faudrait proposer aux copains d'accorder une couple de mètres de rampe à Van de Velde.

Qu'en pense l'ami Octave?

A toi,

Théo

Brief des Malers Theo Van Rysselberghe an Octave Maus vom Jahre 1886.

Edmond de Goncourt

Exposition Bing

Je ne fais pas procès à l'idée de l'exposition, je le fais seulement à l'exposition du jour, d'aujourd'hui.

Quoi, ce pays qui a eu le coquet et rondissant mobilier de paresse du 18e siècle, est sous la menace de ce dur anguleux mobilier qui semble fait pour les membres frustes d'une humanité des cavernes et des lacustres. La France serait condamnée à des formes, comme couronnées dans un concours du laid, à des coupes de baies, de fenêtres, de dressoirs, empruntées au hublots d'un navire, à des dossiers de canapés, de fauteuils, de chaises cherchant les rigides platitudes de feuilles de tôle, et recouverts d'étoffes où les oiseaux, couleur caca d'oie, volent sur le bleu pisseux d'un savonnage, à des toilettes et autres meubles, ayant une parenté avec les lavabos d'un dentiste, des environs de la Morgue. Et le Parisien mangerait dans cette salle à manger, au milieu de ces panneaux en faux acajou, agrémentés de ces arabesques en poudre d'or, près de cette cheminée, jouant le chauffoir pour les serviettes d'un établissement de bains; et le Parisien coucherait dans cette chambre à coucher, entre ces deux chaises épouvantant le goût, dans ce lit, qui est un matelas posé sur une pierre tombale.

Vraiment, est-ce que nous serions dénationalisés, conquis moralement par une conquête pire que la guerre, en ce temps où il n'y a plus de place en France que pour la littérature moscovite, scandinave, italienne et peut-être bientôt portugaise, en ce temps où il semble aussi y avoir plus de place en France que pour ce mobilier anglo-saxon ou hollandais. Non, ça le mobilier futur de la France, — non! non!

En sortant de cette exposition, comme je ne pouvais pas m'empêcher de répéter tout haut dans la rue: «Le délire... le délire de la laideur!» un jeune homme s'approchant de moi, me dit: «Vous me parlez, monsieur?»

Edmond de Goncourt, Journal, 30 décembre 1895. Van de Velde hatte von S. Bing den Auftrag erhalten, für dessen «Maison Moderne» einige Raumausstattungen zu schaffen. Die Ausstellung wurde Ende 1895 eröffnet.

Camille Pissarro

Lieber Lucien,

während meines letzten Aufenthaltes in Paris hatte ich Gelegenheit, mich öfters mit Van de Velde über Dekorationskunst zu unterhalten. Mag man an der Angelegenheit Bing auch Kritik üben, als Ausgangspunkt ist sie nicht schlecht. Wenn einmal alles an Ort und Stelle ist, kann man am ehesten feststellen, wo es hapert. Gerne hätte ich, dass Du das Zimmer von Maurice Denis sähest. Du machst Dir keine Vorstellung davon: ein traurig-düsteres Jungmädchenzimmer! Die Möbel ähneln Grabsteinen, die Farbe ist grau-gelblich wie Gänsemist. Eine völlig missratene Sache. Trotz aller Fehler der Mitarbeiter Van de Veldes hat er ganz offenkundig die Oberhand; aber es muss zugegeben werden, dass er englisch beeinflusst ist. Darin kann er sich aber gewiss noch ändern . . .

Aus einem Brief des Malers Camille Pissarro an seinen Sohn Lucien, Eragny, 3. Januar 1896.

Julius Meier-Graefe

Er ist harmonisch. — Die meisten Genies sind unintelligent, die gewaltige Beanspruchung eines eminenten Organs stumpft die übrigen ab. Van de Velde hat die enorme Gabe eines ausserordentlichen Intellekts. Ganz gewiss ein grosses Genie, in unserer Bewegung das grösste, was nicht viel heissen will, und sicher eine Äusserung, die über alle Zeiten hinwegdauern wird, was mehr sagt; aber eine mindestens ebenso grosse Intelligenz zugleich, und das ist eine alleinstehende Erscheinung. Andere sind Instinkte, Traumgenies, Ausnahmewesen, die die Psychologen auf die Pathologie gebracht haben; dieser ist ganz bewusst. Ein Mensch, der von seiner abnormen Begabung weiss und den abnormen Willen hat, alle Schätze dieses Reiches auszunützen. Dieser Zweiheit, die allein dem Nutzkünstler zur Einheitlichkeit verhilft, wird man immer wieder bei Van de Velde begegnen. Man wird immer wieder von dem Künstler überrascht werden und zugleich immer wieder von einer geradezu eisernen Reflexion getroffen werden, die durch ihre äusserste Folgerichtigkeit selbst den, der modernem Geschmack und moderner Kunst abgeneigt ist, zur Anerkennung zwingt. Beides ist untrennbar; man ist selbst bei den anscheinend freiester Eingebung überlassenen, rein ornamentalen Schöpfungen Van de Veldes versucht, einen logischen Nachweis zu ergründen; wir werden sehen, dass dieser in der Tat vorhanden ist.

Trennt man das Untrennbare, so wird man in dem Künstler Van de Velde die zwei Elemente der Malerei, die in den Glanzperioden der Kunst stets gleichwertig vereint waren, in gleicher Bedeutung wiederfinden: Linie und Farbe.

Julius Meier-Graefe: Henry van de Velde. In der Zeitschrift «Dekorative Kunst», 1899.

Karl Scheffler

Wenn man die internationale Bewegung jetzt überblickt, so kritisch wie es dem nahe Stehenden möglich ist, so kann man — vom englischen Kunstgewerbe abgesehen — kaum die Hälfte von allem ehrliche, selbständige Kunst nennen; die andere Hälfte ist Van de Velde. Er erst hat das Ziel der so lange planlos scheinenden Energie gezeigt. Seine Entwicklung ist die der modernen Nutzkunst überhaupt.

Wo es einer, mit der Stärke des Alleinstehenden, unternimmt — wie Van de Velde es getan hat — allen gültigen Anschauungen und dem tollen Gedränge des ganzen Vortrabs der «Zivilisation» sich entgegenzustemmen, da kann er sich nur behaupten, wenn er in einem einzigen Punkte die höchste Kraft seines Wesens sammelt. Ein solcher Mann muss Fanatiker und, kämpft er mit einer Kunst, Tendenzkünstler werden.

Van de Velde begann seine Tätigkeit mit einigem Buchschmuck, der ganz dunkel und unfertig anmutet. Dann folgte eine applizierte Stickerei: «Die Anbetung des Kindes», die schon deutlichere Merkmale der späteren Entwicklung aufweist, und nach einigen ferneren tastenden Versuchen begann er, Möbel zu bauen. Er stellte dem vom neunzehnten Jahrhundert übernommenen Renaissanceprinzip, wonach ein Möbel den Charakter einer verkleinerten Steinarchitektur hat, Typen entgegen, die dartun, wie Holz gefügt sein muss und wie es künstlerisch geschehen kann. Ihn frappierte, wie vernünftig der moderne

Mensch ein Schiff fügt, einen Wagen baut, ein Gerüst aufrichtet, und er entdeckte, verborgen in der primitiven, selbstverständlichen Logik, die ewig junge Schönheit.
Wo immer die Fähigkeit, neuartig zu konstruieren, vorhanden ist, da muss früher oder später eine Schönheit der Notwendigkeit antworten; und nur der Künstler ist ganz im Einklang mit seiner Zeit, der dem Wahren das Gegenbild des Schönen hinzufügen kann. Das vermag Van de Velde; und er hat sich damit zuerst zum bewussten Künstler des Zeitalters der Eisenbahnen, Dampfschiffe und Dynamomaschinen gemacht, zum glänzendsten Vertreter der zweiten Etappe unserer sich mit der Langsamkeit historischer Rekonvaleszenz vollziehenden Entwicklung, die von der Linie über die angewandten Künste zur Architektur strebt.

Karl Scheffler in der Zeitschrift «Die Zukunft», Dezember 1900.

Eberhard von Bodenhausen

Immer aber, und das ist hier das Entscheidende, musste der auf Reinheit der Form zielende Wille des gestaltenden Architekten sich in den Dienst der im Material latent enthaltenen Gestaltungs-Logik stellen. Er musste dieser Logik eine, wenn auch nicht allein massgebende, so doch ganz wesentlich gestaltbestimmende Rolle zuweisen. Und so hat auch Van de Velde diese einem jeden Material innewohnende Logik zu einem der entscheidenden Faktoren seiner Kunst-Betätigung erhoben.
Hier ist der Berührungs-Punkt seiner Kunst mit den mittelalterlichen Gewölbe-Stilen, für die in der reinen Konstruktion eines ihrer treibenden ästhetischen Momente lag. Und wenn dieses Moment dann auch schon von Einsetzen des Übergangs-Stiles an durch andere ästhetische Gestaltungs-Faktoren mehr in den Hintergrund geschoben wurde, so hat es doch seine bestimmende Bedeutung in diesen Stilen nie verloren.
Jedes gegebene Material verwendet Van de Velde seiner spezifischen Natur entsprechend, jedes Material sucht er zur äussersten Grenze seiner Ausdrucks-Fähigkeit zu führen. So arbeitet er mit den für jedes Material anders und neu gegebenen Daseins- und Gestaltungs-Bedingungen, wie mit gegebenen Zahlen-Reihen, deren rechnerische Verwertung die gesuchte Summe und das gewollte Produkt ergibt. Und wenn gesagt wurde, dass damit Van de Velde nur der Exponent eines ganz allgemein gefühlten Bedürfnisses ist, so hat doch in seiner Kunst dieses Bedürfnis eine ihrer edelsten Ausdrucks-Formen gefunden. Van de Velde ist damit zu der eindringlichen Wahrhaftigkeit gelangt, die seinen Werken die tief ethische, tief beruhigende Grundlage gibt, zu der Wirkung, die man als eine spezifisch moralische bezeichnet hat und die jeder von ihm geschaffenen Umgebung eine beglückende Kraft und eine Reinheit der Atmosphäre sichert, die alle unlauteren, alle unwahren Gedanken und Gefühle aus ihrer stolzen, erhabenen, vornehmen Nähe zu bannen scheint.

Eberhard von Bodenhausen: Van de Velde und die Eisenkonstruktion. In der Zeitschrift «Innen-dekoration», Oktober 1903.

E. L. Kirchner:
Porträt Henry van der Velde,
Holzschnitt, 1917

André Gide

15 juillet

Déjeuner assez intéressant mercredi, à Saint-Germain, avec Van Rysselberghe, Aristide Maillol, Van de Velde, chez les Maurice Denis...

Van de Velde n'aime pas les fruits; du reste il prétend n'en avoir jamais mangé et ne consentir pas à goûter ce qui reste si bel à voir. Il en fait servir cependant; à chaque repas sa table en est ornée; mais il ne veut pas qu'on y touche; ou du moins lui n'y touche pas. Naturellement il construit une théorie pour se donner raison de n'y point mordre; une théorie esthétique assurément: il soutient que la beauté du fruit invite à la contemplation platonique; bref, il n'aime pas les fruits.

André Gide, Journal, 15 juillet 1905.

Friedrich Naumann

Es ist, als ob der alte Goethe von Weimar mit dem westöstlichen Divan eine feine und kluge Übersetzung in Holz, Metall, Keramik und Leder gefunden hätte durch Van de Velde; Formen, die wie Höhenrauch des Orients über Frankreich hingezogen sind, haben diesen Belgier beim Anschauen der englischen Möbelkunst zu einer neuen und besondern Eigenart geführt, die er uns nun vom deutschen Dichtersitze aus träumerisch, halb orientalisch, ein wenig müde und mit sehr feiner Klugheit vorträgt, eine Kunst für Aristokraten des Lebens.

Friedrich Naumann, einer der Gründer des Deutschen Werkbundes, in einem Vortrag «Kunst und Industrie», Dresden 1906.

Karl Scheffler

Dieser Architekt spielt in der Baukunst eine Rolle, die in manchem Zug an die Stellung erinnert, die Nietzsche in der Literatur einnimmt. Wie man Nietzsche weder einen Dichter noch einen Philosophen nennen kann, trotzdem er für die Poesie und Philosophie viel bedeutet, wie er nichts Absolutes hinterlassen und doch mächtigen Einfluss auf die Absoluten jeder Art gewonnen hat, so versteht auch Van de Velde entscheidenden Einfluss auf verschiedenartige Kunstgebiete zu erlangen ohne es selbst innerhalb eines scharf begrenzten Gebietes zu einer unangreifbaren Allgemeingültigkeit zu bringen. Wie Nietzsche ein Universalist des Weltgefühls war, schrankenlos aus Drang zu neuer Einheit, so ist Van de Velde ein Universalist innerhalb der engeren Grenzen, wohin seine Begabung ihn gestellt hat, und, aus diesem Universalismus heraus, eine Grenznatur. Er ist weder Maler noch Bildhauer, auch eigentlich nicht Architekt und noch weniger ein zünftiger Kunsthandwerker. Wo heute aber die Kunsthandwerker, Architekten, Bildhauer und im gewissen Sinne auch die Maler die Möglichkeiten ihrer Berufe durchsprechen, ist sein Geist unsichtbar immer unter ihnen.

Karl Scheffler, in einem Essay über Van de Velde von 1906.

Josef August Lux

Es ist allgemein bekannt, dass der Name Van de Velde mit der Erneuerung des Kunstgewerbes auf dem Kontinent ruhmvoll verflochten ist. Das Werk Van de Veldes hat den Charakter einer Neuschöpfung ... Wenn es auch eine Vorgängerschaft gibt, so gebührt ihm doch das Verdienst, dass er der erste war, der in der Gestaltung eines Raumes das Ganze im Auge hatte und das Bedürfnis einer harmonischen Übereinstimmung empfand. Er hatte sich ... mit vollem Bewusstsein darüber geistige Rechenschaft gegeben, dass ein modern empfindender Mensch, der die Ästhetik der neuen Verse, der neuen Bilder, der neuen Maschinen empfindet, sich in einem lästigen Widerspruch zu den zusammengemausten historischen Möbelstilen der damaligen Fabrikanten und Tapezierer fühlen musste ... Van de Velde zeichnet sich von seinen Weggenossen durch den Scharfsinn aus, der ihm gestattet, den ganzen Umfang der kunstgewerblichen Arbeit zu überblicken und die Notwendigkeit der ornamentalen Übereinstimmung aller Dinge in dem gegebenen Raum zu erkennen. Er war der erste, der in seinem Schaffen von der organischen Idee ausging und seine auf dieser organischen Idee begründete Ornamentik an den Möbeln, Metallgegenständen, Tapeten, Teppichen, Stoffen usw. eines gegebenen Raumes einheitlich durchführte. Die von ihm angestrebte Einheit und Harmonie ist nicht nur im architekturalen oder im raumkünstlerischen Sinn zu verstehen als eine Durchbildung rhythmischer und daher künstlerisch zu empfindender Grössenverhältnisse; die Einheit und Rhythmik Van de Veldescher Raumschöpfungen liegt vor allem in der ornamentalen Linie, die bei allen Gewerbekünstlern, die gleich ihm von der Malerei kamen, der Hauptnerv der neuen Betätigung war. Sein Hauptstreben war darauf gerichtet, «une ligne intéressante et nouvelle» für die Gebrauchsdinge zu entdecken, die neues geistiges Leben in die Körper brachte ... Diese «ligne intéressante et nouvelle» war in der Auffassung Van de Veldes keineswegs irgend ein von aussen hereingetragener Schnörkel, ganz bestimmt keine von Pflanzen oder Tierkörpern abgeleitete und als Schmuckstück angeheftete Ornamentation, sondern viel eher ein dekorativer Ausklang der sachlichen oder konstruktiven Elemente eines Gerätes. Unter den Händen Van de Veldes wurde die Konstruktion Ornament, oder auch das Ornament Konstruktion. Er konnte sich zu diesem Zweck keiner beliebigen Stilisierung irgend einer anderen Naturform bedienen, sondern sah sich auf den zugleich mit ihm von anderen betretenen neuen Weg gedrängt, ein sachliches Ornament zu entwickeln, das imstande war, die geistige Wesenheit einer bestimmten kunstgewerblichen Arbeit zu versinnlichen. Dieses abstrakte Ornament war für den Künstler gewissermassen das Leitmotiv, mit dessen Hilfe er das Gesamtwerk eines Raumes oder eines Hauses wie eine Symphonie aufzubauen verstand.

Josef August Lux: Das neue Kunstgewerbe in Deutschland, Leipzig 1908.

Karl Ernst Osthaus

Den ersten höchst eindrucksvollen Gesamtniederschlag fand die Weimarer Kunstpolitik in der Dresdener Kunstgewerbeausstellung von 1906. Diese Ausstellung bedeutet bekanntlich einen Markstein in der Entwicklung des modernen Kunstgewerbes überhaupt. Sie zeigte, dass die Ideen, deren erster Präger Van de Velde war, einen breiten Boden

in der deutschen Künstlerschaft und teilweise auch schon im deutschen Gewerbe gefunden hatten. Die Veranstaltung ist an Umfang, aber nicht an ideeller Kraft und Ernst der Gesinnung von der späteren Kölner Werkbundausstellung übertroffen worden. Alle führenden Künstler, nur leider unter Ausschluss der Wiener, waren mit einer ihrer Bedeutung entsprechenden Zahl von Räumen bedacht worden. Die geschäftstüchtigen Mitläufer drängten sich noch nicht in dem Masse hervor, wie dies später in Köln der Fall war. Velde, der ja auch in Dresden seine ersten deutschen Lorbeeren empfangen hatte, wurde wiederum ein grosser Oberlicht-Durchgangsraum mit anhängenden Zimmern überwiesen. Ausserdem sollte er in der Industrieabteilung, die nach Bezirken abgeteilt war, den Weimarer Raum gestalten. Er wählte für den Oberlichtraum die Idee einer zentral gedachten Museumshalle. Dieser Raum sollte als für Weimar bestimmt erscheinen, doch nicht für das Museum am Karlsplatz, sondern für ein ganz neues Gebäude, für das weder Platz noch Entwürfe bisher festgelegt waren. Die Gestalt des Raumes war also an keine Vorbedingungen gebunden, ausser denen, die die Ausstellung selbst auferlegte. Velde wählte, um das Gegenüber von je zwei Türen zu vermeiden, die Form eines Sechsecks, das sich oberhalb der Türen und der dem ursprünglichen Viereck abgewonnenen Nischen zur reinen Form klärte. Hier umfassten mächtige Stuckrahmen sechs Wandgemälde, die Ludwig von Hofmann, erst kürzlich von Olde nach Weimar berufen, beigesteuert hatte. Sie zeigten jene lyrisch gestimmten Akte in grüner, paradiesischer Landschaft, die für Hofmann charakteristisch sind. Der Künstler hatte, ohne den Gegenstand zu opfern, eine reiche, schmückende Wirkung erreicht. Der Umstand, dass es sich nicht um Fresken, also der Wand festverbundene Gemälde, sondern um transportable Leinwände handelte, bestimmte Velde, sie nicht als eingebettet, sondern als vorgesetzt erscheinen zu lassen. So erklärte sich das gewaltige Vorschwellen der von Marmorpfeilern gestützten Stuckrahmen, das von der Kritik völlig missverstanden wurde. Beleuchtungskörper aus Messing belebten und gliederten die Stuckpfeiler; ein schön geteiltes, mit Rücksicht auf die Bilder farbloses Oberlicht deckte das Ganze.

Durch eine der Mitteltüren fiel der Blick in einen Salon, der uns als der poesievollste Raum aus Veldes ganzem Schaffen in Erinnerung steht. Poliertes Zitronenholz, ein Fries eingelassener Bilder von Maurice Denis in Blau, Grün und Rosa, ein Kamin aus hellbraunem Marmor, viel Messing und weisser Stuck schufen einen Klang, in den als einzige dunkle Note die Bronzefigur einer Knieenden von Maillol einstimmte. Es war eine Stimmung von weichem, elysischem Reiz. Der die Figur tragende Kamin stand der Tür gegenüber, beide bezogen die Hälften des Raumes in strenger Symmetrie auf sich. Stuck, Holz und Messing spielten in einer Weise, die Veldes neoimpressionistische Vergangenheit in die Erinnerung rief, sehr eigentümlich ineinander. Auch dieser Raum war in Dresden von oben beleuchtet, doch fiel dies Licht später, in der Wohnung des Bestellers, des Hoftheaterintendanten Freiherrn von Mutzenbecher in Wiesbaden, von der Seite ein.

Es war amüsant, den Eindruck gerade dieses Raumes auf die Besucher zu beobachten. «Nee, det is nischt vor Unsereinen», meinte eine dicke Berlinerin nach einem missbilli-

genden Blick durch die Lorgnette; ein höherer Offizier nahm es mit der Prüfung genauer und urteilte schliesslich nicht ohne Respekt: «Etwas für exklusive Leute.» Zwei hübsche Landkinder aber verklärten sich wie im Anblick eines Märchens und riefen im ersten Anschaun: «Wie scheen!» Es zeigte sich wieder einmal, dass der unverbildete Geschmack des Dörflers echter Schönheit gegenüber weniger hilflos ist als die mit Ästhetik überfütterte Großstadtseele.

Karl Ernst Osthaus: Henry van de Velde. Leben und Schaffen des Künstlers. Folkwang-Verlag, Hagen 1920. Osthaus war Van de Veldes Auftraggeber bei der Ausgestaltung des Folkwang-Museums in Hagen und Verfasser der ersten Monographie über Van de Velde.

Karl Scheffler

Sie haben an erster Stelle mitgeholfen, Bestimmtheit in das ganz Unbestimmte zu bringen, und haben uns gedrängt, inmitten einer allgemeinen Unsicherheit Entscheidungen zu treffen. In einer wichtigen Stunde unserer Geschichte sind Sie einer der mutigsten Männer der Zeit gewesen. Das hat Ihren Einfluss begründet. Dass Sie aus der Fremde kamen, verstärkte diesen Einfluss nur, weil Sie uns so gewissermassen wie ein Gesandter verbündeter Mächte erschienen und weil Sie, der zwischen Frankreich und England aufgewachsene Belgier, der Entwicklung bei uns um einen Schritt voraus waren. Wir wussten es im ersten Augenblick, dass Sie nicht irgendein vagabundierendes internationales Talent seien, wie es so viele im Kunstleben dieser Tage gibt, sondern ein Werkzeug des Zeitwillens, ein weltlicher Apostel, ein europäischer Morris oder Ruskin. Das ist es, wodurch Ihr Name der geistigen Bewegung dieser Jahrzehnte unvergesslich sein wird und wodurch Sie uns im besonderen so wert geworden sind. Durch die Kraft Ihres Beispiels, ja allein durch Ihr Dasein, durch Ihre Lebensform sind Sie ein Erzieher der lebenden Generation geworden; Ihr Geist war ein Sauerteig, der die ganze träge Masse der Zeit in Bewegung brachte.

Karl Scheffler in einem Brief zum 50. Geburtstag Van de Veldes am 3. April 1913.

Richard Dehmel

An Henry van de Velde

Versteinert schlief die Baukunst im Fach,
da rief ein Zaubrer die stumme wach:
Baumeister sein heisst das Wunder vollbringen,
dass die Steine reden und singen.

Mit einem herzlichen Glückwunsch Ihr Dehmel

Der Dichter Richard Dehmel zum 50. Geburtstag Van de Veldes am 3. April 1913.

Walter Gropius Lieber Herr Professor, Moussey, frz. Lothringen, 1. Dez. 14

ich danke Ihnen herzlich für Ihre freundliche Sendung. Danach darf ich hoffen, dass Sie mein Brief nach Konstanz doch erreicht hat, worin ich Ihnen sagen wollte, wie sehr ich das brutale, grenzenlos törichte Gehaben meiner Landsleute gegen Sie verurteile; ich schäme mich für sie und empfinde ihren Mangel an Takt und Weitsicht äusserst schmerzlich. Wir haben viel an Ihnen gut zu machen, lieber Herr Professor, und wenn die Ohren der Welt erst einmal wieder feinere Töne vernehmen können, wie nur Kanonendonner, dann werden sicherlich einige aufstehen, die jene Toren gebührend abfertigen und Ihnen vor aller Augen dafür Dank sagen, was Sie unserem Lande geschenkt haben.
Mit den besten Wünschen für Ihre Gesundheit und der Bitte um eine Empfehlung an Ihre verehrte Frau Gemahlin bin ich Ihr aufrichtig ergebener

Walter Gropius

Absender: Leutnant Gropius, Reserve Hus. Reg. 9, 30. Reserve Division, Corpr. Eberhardt.

Romain Rolland 16. März (1918). Besuch von Henry van de Velde. 55 Jahre alt. Nicht gross. Glatt rasiertes, ovales, mageres Gesicht. Wenn es sich belebt, erinnert Van de Velde an einen französischen Bürger des 18. Jahrhunderts, aus dem Kreise Diderots und der Enzyklopädisten. Ist es ruhig, sieht er Maeterlinck etwas ähnlich. Van de Velde ist sehr lebhaft und durchaus nicht niedergeschlagen, wie ich nach allem, was man mir gesagt hatte, fürchtete; er leidet unter seiner brachliegenden Kraft; aber diese Kraft ist da. Er schildert mir seine ungewöhnliche Lage. Der Nationalität nach ist er Belgier und befand sich seit 1901 als Leiter der Kunstschule in Weimar. Nie hat er gedacht, dass die Tatsache seiner belgischen Nationalität ihm eines Tages Schwierigkeiten bereiten könnte. Im Herzen ein Europäer, hielt er Fragen der Nationalität für höchst unwichtig . . . Der Krieg brach aus (Van de Velde war im Juli 1914 ganz mit der Kölner Ausstellung beschäftigt). Die Nachricht erschütterte ihn nicht nur seelisch. Es wurde ihm offiziell mitgeteilt, man betrachte ihn als Deutschen, und er müsse dem Staat zur Verfügung stehen, da er in Deutschland ein öffentliches Amt bekleide. Wäre er noch im dienstpflichtigen Alter gewesen, so hätte man ihn ohne weiteres eingezogen. Deutschland zu verlassen war unmöglich. Der Grossherzog von Weimar (der ihn im Jahre 1901 gerufen hatte) überliess ihn seinem Schicksal, und er zeigte sich von empörender Kleinlichkeit. Van de Velde wurde verdächtigt, angefeindet und beinahe ins Gefängnis geworfen. Dauernd mussten gute Freunde für ihn eintreten, um ihm zu helfen. Die Militärbehörde übte einen dauernden Druck auf ihn aus . . . Bis 1917 wurde er auf diese Weise in Weimar zurückgehalten. Zu jener Zeit wurde laut Verfügung der Zivildienst eingeführt. Van de Velde sollte gezwungen werden, gegen sein belgisches Vaterland zu dienen. Diese unnatürliche Forderung rührte schliesslich einige höhere Beamte, Bode beispielsweise, dem es gelang, Van de Velde eine Ausreise

in die Schweiz zu verschaffen. Aber nur für ihn allein. Seine Angehörigen wurden in Weimar als Geiseln zurückgehalten. Erst vor einigen Wochen gelang es einigen seiner Familienmitglieder, ihm in die Schweiz zu folgen. Hier sitzt er fest. Er kann weder nach Frankreich noch nach Deutschland. In Deutschland gilt er als Belgier, in Frankreich als Deutscher. Selbst nach dem Kriege besteht die Gefahr, dass diese Lage sich nicht ändert. Er ist und bleibt Verbannter. Und wie soll er seine plötzlich unterbrochene schöpferische Kraft anwenden? In Weimar verfügte er über 80 Gehilfen, die dauernd unter seiner Leitung arbeiteten. Jetzt quält er sich, hat weder Gehilfen noch Aufträge. Er beneidet die Schriftsteller und Musiker, die nichts weiter zum Arbeiten brauchen als Feder und Papier. Er glaubt nicht einmal, dass sich nach dem Kriege wieder ein Tätigkeitsfeld für ihn öffnen wird. Europa wird zugrunde gerichtet sein, es wird sich einschränken müssen, für schöne, kostspielige Kunstwerke wird nichts übrig sein, besonders nicht in der Architektur. Er wirft sich auf theoretische Fragen und arbeitet an einem Buch über moderne Kunst. Ich ermutige ihn sehr zu diesem Weg und spreche von der grossen Aufgabe, die Menschen wie unsereiner zu erfüllen haben. Wir müssen die Führer der neuen Zeit werden, indem wir, die wir in intellektueller, künstlerischer, politischer und sozialer Beziehung ohne Vorurteil und frei von jedem herkömmlichen Brauch geblieben sind, jungen Menschen unsere gereifte Erfahrung vermitteln. Van de Velde erwähnt das Wort, das Lemonnier zu ihm sprach: «Gehet hin in alle Welt und lehret die Völker!» ... Er bemerkt weiter, dass nur die, die ausser Landes gingen, Grosses geleistet haben. Die andern, die blieben, siechten dahin, da es ihnen an geistiger Nahrung fehlte. Ebensowenig wie ich kann er sich vorstellen, nach dem Kriege in einem der Länder zu leben, die am Kriege teilgenommen haben. Er geht mit dem Gedanken um, sich in der Schweiz niederzulassen, um von hier aus auf Europa zu wirken. Ich gehe weiter als er und sage, dass ich keinen festen Wohnsitz mehr kenne.

Aus: Romain Rolland: Zwischen den Völkern. Aufzeichnungen und Dokumente aus den Jahren 1914—1919, Bd. II, Büchergilde Gutenberg, Zürich 1955.

Helene Kröller-Müller

Gestern war ein sehr wichtiger Tag: ich wurde mit Herrn Prof. Van de Velde einig: während 2 Jahren baut oder vielmehr entwirft er das Wohnhaus und das Museum für uns, nachher sind wir beide wieder frei. Er bekommt dafür fl. 20000 pro Jahr. Ich habe so gerechnet: Berlage bekam fl. 14000 zu einem Vertrag von 10 Jahren und eine Pension für seine Frau. An Van de Velde bin ich nur für eine kurze Zeit gebunden und ausserdem haben sich die Zeiten verändert, seit wir den Contract mit Berlage machten. Van de Velde erzählte mir, dass er in den letzten Jahren — vor dem Krieg natürlich, denn während dem Krieg hat er nichts gebaut — 80 à 100000 Mark verdiente, und ich wollte seine jetzige «Notlage» nicht ausnützen. Der Grossherzog hat ihn schlecht behandelt und hat ihm überall, wo er nur konnte, Steine auf den Weg gelegt, aber auf Deutschland, das Deutschland, das ihn gross machte, war er gut zu sprechen. Er hat dort noch viele Freunde.

Van de Velde ist klein, bleich und nervös. Er ist ein harter Mann, in jeder Hinsicht ein Contrast mit Berlage. Erstens spricht er sehr viel und kommt einem im Gegensatz zu Berlage mit einem idealistischen Vertrauen entgegen.

. . . . . .

Prof. Van de Velde ist gerade der Mann, worauf wir gewartet haben. Lass mich zuallererst ihn äusserlich beschreiben, das ist nicht so wichtig, aber sonst macht mein fantastischer Junge sich vielleicht eine ganz andere Vorstellung. Er denkt an einen grossen schlanken Mann, an eine Art Idealfigur . . . aber nichts von dem allem; er ist klein und eigentlich hässlich. Für mich ist er aber der Typus eines Künstlers, nervös und mit grossen offenen Augen und Gott sei Dank: er ist ein «Herr». Van de Velde hat einen ausserordentlich raschen Geist, jemand, der sofort in sich aufnimmt, schnell verarbeitet und genau wie Bremmer darüber reden kann. Genau wie er, ist er sehr unumwunden, aber auch sehr zart in der Beurteilung der Dinge.

Aus Briefen von Helene Kröller-Müller vom 25. und 29. Oktober 1919.

Le Corbusier

Je rentre d'Afrique et trouve votre lettre du 13 mars. Je souhaite que ma réponse ne soit pas trop tardive car je suis très heureux d'apporter à l'œuvre d'Henry van de Velde mon modeste témoignage. C'est celui d'un homme de la génération de 1900, c'est-à-dire d'un homme qui s'est ouvert aux choses de l'art à cette époque que la guerre a reculée dans l'histoire ancienne et que certains modes de penser contemporains affectent de réprouver.

Ceux qui sont nés à l'architecture et aux arts plastiques après la guerre n'ont pas les points de repère nécessaires pour mesurer la qualité et la bravoure de l'effort des gens de 1900; je parle de la bravoure des artistes créateurs de cette époque-là (Van de Velde l'un des premiers) et non pas de ceux qui, comme moi, se contentaient d'en être commotionnés intensément.

Je répéterai toujours que 1900 a été une période d'affranchissement spirituel formidable: enthousiasme, ferveur, esprit constructif. Par constructif j'entends qu'aux pastiches et aux fossiles qui encombraient le marché à ce moment-là, les novateurs de 1900 opposaient des créations totales, puisées aux sources vives de l'imagination et s'appuyant sur la nature, sur les aspects les plus vivaces de la nature. Ils ont provoqué ainsi une secousse qui a réussi à instaurer des temps nouveaux. La peinture avec les «fauves» vers 1910 ou les cubistes, parachevait la besogne, tandis que l'architecte faisait un repli stratégique pour reprendre dans les réalités de la technique les fondations suffisantes pour poursuivre l'œuvre ébauchée en 1900.

La guerre! Puis après la guerre, le renouveau. Ce renouveau est une suite d'ailleurs de tout le XIX^{e} siècle, mais très particulièrement de 1900.

Je souhaite que cette jeune génération d'après-guerre témoigne d'une invention aussi vive et inspirée que celle qui livrait bataille autour de 1900.

Henry van de Velde en a été l'un des pionniers. Laissez-moi tout expliquer par un mot égoïste, car cela me concerne particulièrement: Si Henry van de Velde avait été au jury du Palais de la S.D.N. en 1927, à côté de ses pairs: Berlage, Hoffmann et Moser, l'aventure du Palais serait le contraire de ce qu'elle est actuellement et qui sait?... qui sait?... embarqués sur une autre galère — la vraie — celle des temps modernes, nos augures de la S.D.N. eussent peut-être réfléchi et pensé différemment, et dame, quand on part dans les plaines de la découverte et de la conquête, qu'on est constructeur au lieu d'être archéologue, les points de vue changent, les actes changent, les résultats sont autres.
Je crois que je me suis fait comprendre.
Une force comme celle d'Henry van de Velde était telle qu'elle a pu être généreuse, utile et féconde. Un certain nombre a pu en bénéficier.
Les hommes convaincus et courageux sont rares plus qu'on ne le pense et je suis heureux d'apporter ici, à l'occasion du 70e anniversaire d'Henry van de Velde, mon modeste hommage.

Le Corbusier

Le Corbusier in einer Gabe zum 70. Geburtstag Van de Veldes am 3. April 1933.

Ludwig Mies van der Rohe

wir verehren in henry van de velde den ernsten pionier und den unbestechlichen charakter, in unserer erinnerung sind auch heute noch seine arbeiten in weimar, hagen und köln meilensteine in der neuen bauentwicklung. in besonderer freude weise ich immer wieder meine schüler auf van de velde hin als den stärksten und geistvollsten begründer der neuen baukunst.

Mies van der Rohe

Der Architekt Ludwig Mies van der Rohe, damals Architekt in Berlin und Direktor des «Bauhaus», in einer Gabe zum 70. Geburtstag Van de Veldes am 3. April 1933.

Eduard Plietzsch

Wie gewaltig die künstlerischen und geistigen Anregungen Henry van de Veldes am Ende des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts gewesen sind, habe ich mit Staunen feststellen können. Im Verlaufe unserer Tischgespräche während des vorläufig letzten Weltkrieges in einem ausgezeichneten kleinen Esslokal in Brüssel («Epaule de Mouton» hiess es, dergleichen Adressen vergisst man nie) entstand der Plan Van de Veldes, seine Lebenserinnerungen zu schreiben, an denen er noch arbeitet und die der heute Zweiundneunzigjährige in seinem Schweizer Refugium Oberägeri hoffentlich bald beenden wird. Da im Ausland während der Kriegszeit deutsche Kunstzeitschriften und andere Publikationen für ihn nicht erreichbar waren, erbot ich mich, die ihn betreffenden Stellen zu exzerpieren. Mir wurden die Knie weich, beinahe sank ich lautlos in Ohnmacht, als ich auf Anhieb erkennen musste, in welch uferloses Unternehmen ich mich eingelassen

hatte. Niemals ist der Name eines Künstlers, auch heutzutage nicht der Name Picassos, so oft und in so vielfacher Hinsicht enthusiastisch, skeptisch, beschimpfend, lauwarm anerkennend, scharf ablehnend genannt worden wie im Verlaufe eines halben Jahrhunderts der Name Henry van de Velde. Seine Ideen und Forderungen müssen damals wie Ekrasit gewirkt haben. Es war lehrreich, beim Studium der ihm gewidmeten Bücher, Kampfschriften, Aufsätze und Kritiken auch die Einwände von ihm persönlich wohlgesinnten Leuten, die seinem idealen Wollen die Achtung nicht versagten, kennenzulernen. Wenn zum Beispiel der Hamburger Museumsdirektor Alfred Lichtwark an Van de Veldes Silberbestecken tadelte, sie seien nach dem Prinzip der Kohlenschaufel vereinfacht, dann ahnte er nicht, welch hohes Lob er spendete. Die Kohlenschaufel gehört bekanntlich zu jenen klassisch geformten Werkzeugen, die wie Sichel, Hammer, Sense, Schere seit Jahrhunderten ihre nicht zu überbietende Zweckmässigkeit und sachliche Schönheit unverändert bewahrt haben. — Max Liebermann mochte den geistsprühenden Van de Velde sehr gern, lehnte aber seine eigenwilligen Möbel mit der Bemerkung ab: «Wenn ick meine Wohnung einrichte, dann will ick meinen eigenen Spass haben. Aber nicht Van de Velden seinen.»

Aus den Erinnerungen des Kunsthändlers Eduard Plietzsch, veröffentlicht in dem Buch «. . . heiter ist die Kunst» (1955).

Van de Velde:
Holzschnitt aus der Zeitschrift «Van Nu en Straks», 1893

Die Literatur über Henry van de Velde ist — abgesehen von den unzähligen Artikeln feuilletonistischen Charakters in Tageszeitungen und Zeitschriften — nicht sehr umfangreich. An eigentlichen Monographien existieren nur das Buch von K. E. Osthaus (1920) und Maurice Casteels' kleine Broschüre (1932). Alles Andere, was hier verzeichnet wird, stammt aus Büchern mit allgemeinen Themen und aus Zeitschriften.

Für die Schriften Van de Veldes selbst sei auf die bei Piper in München 1955 erschienene Publikation: Henry van de Velde, Zum Neuen Stil, ausgewählt und eingeleitet von Hans Curjel, und auf die Zürcher Dissertation von Clemens Rességuier: Die Schriften Henry van de Veldes verwiesen, die ausführliche Verzeichnisse enthalten. Die Herausgabe der Memoiren Van de Veldes, von denen mehrere Manuskript-Fassungen vorliegen, wird voraussichtlich 1959 erfolgen können.

1 *Julius Meier-Graefe: Henry van de Velde.* «Dekorative Kunst», Band III, München 1899, S. 2 ff., mit vielen Abbildungen.

2 *Max Osborn: Henry van de Velde.* «Innendekoration», XI. Jahrgang, Januarheft 1900, mit vielen Abbildungen.

3 *Eberhard von Bodenhausen: Van de Velde und die Eisenkonstruktion.* «Innendekoration», XIV. Jahrgang, Oktoberheft 1903.

4 *Karl Scheffler: Henry van de Velde.* Vier Essays. Insel-Verlag, Leipzig 1913.

5 *Karl Ernst Osthaus: Henry van de Velde,* Leben und Schaffen des Künstlers. Folkwang-Verlag, Hagen 1920, mit vielen Abbildungen.

6 *Jacques Mesnil: Henry van de Velde et le Théâtre des Champs-Elysées.* Bruxelles-Paris 1925.

7 *Maurice Casteels: Henry van de Velde.* Edition des Cahiers de Belgique, Bruxelles 1932.

8 *La Cité,* Numéro spécial consacré à Henry van de Velde. 1933, Nr. 5/6.

9 *Kunst,* speciale uitgave van het maandblad «Kunst», Gedenkboek Van de Velde. Gent 1933.

10 *Claude Palos: Henry van de Velde et l'Evolution de l'Architecture et des Métiers d'Art en Belgique.* Zeitschrift «Batir», Bruxelles, janvier 1933.

11 *Siegfried Giedion: Space, Time and Architecture.* Cambridge, Mass. 1941 (und spätere Auflagen).

12 *Nikolaus Pevsner: Pioneers of Modern Design.* From William Morris to Walter Gropius. New York 1948. (Deutsche Ausgabe in der RORORO Enzyklopädie, 1957.)

13 *Henry F. Lenning: The Art Nouveau.* Martinus Nijhoff, Den Haag 1951. Mit zwei ausschliesslich Van de Velde gewidmeten Kapiteln.

14 *Um 1900.* Wegleitung zur Ausstellung «Um 1900» im Kunstgewerbemuseum Zürich. 1952, mit Einleitung von Hans Curjel.

15 *Album Vlaamse Kunst,* 1952, herausgegeben von der flämischen Akademie.

16 *Henry van de Velde: Zum neuen Stil,* aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Hans Curjel. Piper-Verlag, München 1955. Mit dem Verzeichnis der Schriften Van de Veldes.

17 *Clemens Rességuier: Die Schriften Henry van de Veldes.* Dissertation Universität Zürich. The Delphic Press, New York 1955. Mit ausführlichen Verzeichnissen.

18 *Eberhard von Bodenhausen: Ein Leben für Kunst und Wirtschaft.* Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf-Köln 1955. Enthält Briefwechsel mit Van de Velde.

19 *Eduard Plietzsch: «. . . heiter ist die Kunst».* Erlebnisse mit Künstlern und Kennern. C. Bertelsmann-Verlag, Gütersloh 1955.

20 *Friedrich Ahlers-Hestermann: Stilwende.* Zweite, veränderte Auflage, Verlag Gebr. Mann, Berlin 1956 (die erste Auflage erschien 1941).

21 *Stephan Tschudi Madsen: Sources of Art Nouveau.* Oslo 1956.

22 *S. van Deventer: Kröller-Müller, de Geschiedenis van een cultureel Levenswerk.* Haarlem 1956.

1863 Am 3. April in Antwerpen geboren als Zweitjüngster von acht Geschwistern im Hause 23, Plaine Falcon, im Schatten der Kathedrale gelegen. Der Vater, angesehener Apotheker, betont flämischer Art, Musikfreund. Die Muttersprache ist französisch, als zweite Sprache flämisch. Während der Schulzeit Beginn der Freundschaft mit dem späteren Dichter Max Elskamp. Die Absicht, Musik zu studieren, scheitert am Einspruch des Vaters. Wendung zur Malerei.

1881—1883 Studium der Malerei an der Académie des Beaux-Arts in Antwerpen. Schüler des Tiermalers Charles Verlat. Zur gleichen Zeit arbeitet van Gogh an der Antwerpener Akademie.

1884—1885 Studienzeit in Paris. Arbeitet im Atelier des brillanten Porträtisten Carolus Duran. Persönlicher Kontakt mit den Kreisen der Impressionisten und Symbolisten (Monet, Signac, Pissarro, Whistler, Mallarmé, Verlaine, Debussy).

1885 Rückkehr nach Belgien, lebt bald in Antwerpen, bald in Brüssel. Mitbegründer der Künstlervereinigung «Als ik kan». Kontakt mit sozialistischen Kreisen. Neben der Malerei Aktivität als Mitarbeiter der Zeitschriften «La Wallonie» (Liège) und «L'Art Moderne» (Bruxelles). Schreibt über Malerei, Theater und Musik.

1889 Mitglied der Gruppe «Les Vingt» in Brüssel, Teilnahme an deren Ausstellungen und literarisch-musikalischen Veranstaltungen. Veröffentlichung der ersten Broschüre: «Adrien-Joseph Heymans» (1839—1921), ein belgischer Bauernmaler. Kontakt mit dem Maler und späteren Keramiker Willy Finch, der in Belgien englisches Kunstgewerbe bekannt macht.
Beginn krisenhafter Jahre: unter Einfluss des Malers Theo van Rysselberghe Wendung zum Neo-Impressionismus. Rückzug aufs Land in der Nähe Antwerpens (Wechel der Zande, Calmpthout). Tod der Mutter. Ausbruch einer förmlichen Nervenkrise. Lektüre: Ruskin, Morris, Nietzsche, Stirner.
Entschluss, die Malerei aufzugeben. Wendung zu den «Zierkünsten». Beginn der Vortragstätigkeit in Antwerpen über «Le Reveil des Métiers d'Art et l'Artisanat en Angleterre et ailleurs».

1893 Ausstellung der in Applikationstechnik ausgeführten Tapisserie «Engelwache» bei «Les Vingt». Holzschnitt-Illustrationen und Vignetten in der Zeitschrift «Van Nu en Straks». Erste Möbelentwürfe.

1894 Vorlesung von «Deblaiement d'Art» im Kreis der «Vingt»; der Vortrag erscheint als Broschüre. Vorlesungen an der Université Libre d'Elysée Reclus in Brüssel.
30. April Heirat mit Maria Sèthe. Umbau des Hauses von Louise Sèthe in Uccle. Möbel- und Einrichtungsentwürfe.
Erster Besuch Meier-Graefes und Bings; man ist in ausserbelgischen Kreisen auf Van de Velde aufmerksam geworden.

1895 Bau des ersten eigenen Hauses «Bloemenwerf» im Brüsseler Vorort Uccle. Interieur-Entwürfe für Bings «Maison Moderne» in Paris.

1896 Neujahr: Ausstellung von sechs durch Van de Velde entworfenen Interieurs in S. Bings «Maison Moderne» in Paris; Mitarbeiter sind der Belgier Lemmen und die Franzosen M. Denis, A. Besnard und Ranson. Grösstenteils negative Resonanz.

1897 Ausstellung der Pariser Zimmer und eines neu entworfenen Ruheraums auf der Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden. Van de Velde gelangt mit einem Schlag in den Mittelpunkt des Interesses fortschrittlicher Kunstkreise Deutschlands. Reise nach Berlin. Kontakt mit Harry Graf Kessler und Eberhard von Bodenhausen.

1898 Übernahme der graphischen Gestaltung von Packungen und Werbemitteln der Tropon-Werke, Möhlheim am Rhein. Gründung der Société van de Velde S. A. in Ixelles bei Brüssel zur Herstellung von Möbeln und kunstgewerblichen Gegenständen.
Erscheinen der Broschüre über William Morris; Mitarbeit an der Zeitschrift «Pan».
In den unmittelbar anschliessenden Jahren ausgedehnte Aktivität als Entwerfer. Einrichtungen für Graf Kessler, Bodenhausen, Kunstsalon Cassirer (Berlin), Verleger Löffler, Keller & Reiner (Berlin), Friseursalon Haby und Habanna Companie (Berlin) u. a.

1900 Vorlesungen im Salon von Cornelia Richter (Berlin), der Tochter des Komponisten Meyerbeer. Starker Einfluss auf deutsche intellektuelle Kreise. Karl Ernst Osthaus beauftragt Van de Velde mit dem Innenausbau des Folkwang-Museums in Hagen, Westfalen.

1901 Erscheinen des Buches «Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe». Durch Graf Kessler Kontakt mit dem jungen Grossherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar. Im Spätherbst Berufung nach Weimar als künstlerischer Beirat des Grossherzogs für Industrie und Kunstgewerbe.

Van de Velde:
Holzschnitt, um 1895

1902 Übersiedlung nach Weimar. Gründung des «kunstgewerblichen Seminars». Steigerung der architektonischen Tätigkeit (Haus Esche in Chemnitz, Haus Leuring in Scheveningen). Erscheinen des Buches «Kunstgewerbliche Laienpredigten».
Eröffnung des Folkwang-Museums in Hagen, Westfalen.

1903 Auf Einladung Albert Ballins, des mächtigen Leiters der «Hamburg—Amerika-Linie» (Hapag) Reise nach Süditalien, Griechenland, Konstantinopel, Ägypten. Plan der Einrichtung von Passagierschiffen scheitert am Einspruch des deutschen Kaisers.
Theaterprojekt für Weimar im Auftrag von Louise Dumont, fällt Intrigen zum Opfer.
Einrichtung des Nietzsche-Archivs in Weimar.

1904 Ernennung zum Professor.

1906 Gründung und Bau der Kunstgewerbeschule Weimar, bei der völlig neue Methoden der Kunstpädagogik Anwendung finden.
Bau des eigenen Hauses in Ehringsdorf bei Weimar, «Hohe Pappeln». Bau des Hauses Hohenhof in Hagen, Westfalen, für Karl Ernst Osthaus.

1907 Beteiligt bei der Gründung des Deutschen Werkbundes in München. Erscheinen des Buches «Der Neue Stil, der kunstgewerblichen Laienpredigten zweiter Teil» (im Insel Verlag, Leipzig).

1908 Wachsende Spannung im Verhältnis zum Weimarer Hof.
Denkmal für einen der Gründer der Zeiss-Werke, Abbe, in Jena; Einbau von Reliefs des belgischen Bildhauers Constantin Meunier.
In diesem und den folgenden Jahren Bau von Villen in Hannover, Gera, Weimar, Chemnitz.

1910 Bau des Pastorates der Petrikirche in Riga.
Erscheinen des Buches «Essays» im Insel Verlag, Leipzig. Enthält das rasch berühmt gewordene «Amo».

1911 Pläne für das «Théâtre des Champs Elysées» in Paris. Konflikte und Intrigen verhindern die Ausführung nach den Plänen Van de Veldes, die von A. Perret gegen seinen Willen verändert werden.

1912 Entwurf für ein Nietzsche-Monument (Stadion) in Weimar.

1914 Bau des Theaters der Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Köln (nicht mehr bestehend). Mit Kriegsausbruch Entlassung aus allen Ämtern, persönliche Demütigungen, polizeiliche Schikanen.

1916 Druck der «Formules de la Beauté architectonique moderne» auf Graf Kesslers Weimarer Cranach-Presse; in französischer Sprache.

1917 Erlaubnis zur Ausreise nach der Schweiz. Entschluss, in der Schweiz zu bleiben. Kontakte mit Romain Rolland, E. L. Kirchner. Vorträge in Bern und Zürich (Kunstgewerbemuseum).

1918 Erscheinen der Schrift «Die drei Sünden wider die Schönheit», im Verlag Rascher, Zürich.

1919 Erwerbung eines grossen alten Hauses in Uttwil am schweizerischen Ufer des Bodensees. Plan, ein internationales pädagogisches Atelier zu errichten. Plan, eine Monographie über Gottfried Semper zu verfassen.

1921 Übersiedlung nach Holland auf den Ruf des Grosskaufmanns und Kunstsammlers Kröller-Müller und seiner künstlerisch hochinteressierten Frau. Architektonische Entwürfe für Bauten der Kröller-

Müller'schen Unternehmungen. Pläne für das Museum Kröller-Müller in Otterlo, die vielfache Wandlungen durchmachen.

1922 Errichtung eines eigenen Hauses in Wassenaar bei Den Haag nach Methoden der Präfabrikation. Name des Hauses: «De Tent» (das Zelt). Praktische Auseinandersetzung mit den Prinzipien des Neuen Bauens.

1926 Übersiedlung nach Brüssel. Übernahme der Leitung des für Van de Velde gegründeten «Institut supérieur des Arts décoratifs». Ernennung zum Professor für Architekturgeschichte an der Universität Gent.

1927 Bau eines eigenen Hauses in Tervueren (Vorort von Brüssel): «La Nouvelle Maison».

1929 Bau des Damenstiftes in Hannover, einschliesslich des Innenausbaus (Möbel).

1933 Entwurf von Schiffen für den Verkehr Ostende—Dover. Entwürfe von Personenwagen für die belgischen Staatsbahnen.
Erscheinen der Broschüre «La Voie sacrée».
Erscheinen der Broschüre über den Dichter Max Elskamp.

1935 Rücktritt von der Leitung des «Institut supérieur des Arts décoratifs» in Brüssel.

1936 Baubeginn der Universitätsbibliothek Gent und des im gleichen Gebäudekomplex untergebrachten kunstgeschichtlichen Institutes. Rücktritt von der Genter Professur als «Professor emeritus».

1937 Baubeginn des Kröller-Müller-Museums in Otterlo nach den vereinfachten Entwürfen.
Errichtung des belgischen Pavillons der Weltausstellung Paris gemeinsam mit den Professoren Eggerix und Verwilghen.

1938 Eröffnung des ersten Bauabschnittes des Kröller-Müller-Museums in Otterlo.
Belgischer Pavillon der Weltausstellung New York gemeinsam mit den Professoren Victor Bourgeois und Léon Stijnen, dem späteren Nachfolger Van de Veldes in der Leitung des «Institut Supérieur» in Brüssel.
Reise nach New York.

1942 Erscheinen des Bandes «Pages de Doctrine» mit gesammelten Aufsätzen der Zwanziger- und Dreissigerjahre.
Erscheinen der Broschüre «Vie et mort de la Colonne».

1947 Übersiedlung nach der Schweiz und Niederlassung in Oberägeri. Vortrag bei der Jahrestagung des Schweizerischen Werkbundes in Langenthal über «Les premières tentatives pour le relèvement du niveau esthétique et de la qualité de la production des métiers et des industries d'art».
1947 und folgende Jahre: Niederschrift der Memoiren.

1953 Fertigstellung des Plastiksaales des Museums Kröller-Müller in Otterlo.
Feier des 90. Geburttages in Oberägeri bei voller Gesundheit Van de Veldes.

1954 Reise nach Holland zur Fertigstellung der Aula des Museums Kröller-Müller in Otterlo.

1957 Am 25. Oktober Tod Van de Veldes nach zweitägiger Krankheit in der Klinik zum Roten Kreuz in Zürich.
Trauerfeier in Zürich. Beisetzung der Asche in Tervueren.

Leihgeber und Helfer

Grössere oder kleinere Gruppen von Leihgaben haben freundlicherweise zur Verfügung gestellt die folgenden Museen, Institute und Sammler:

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen
Bibliothèque de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Décoratifs, Bruxelles
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles
Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
Städtisches Museum, Flensburg
Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt a. M.
Bibliothèque de l'Université, Gand
Städtisches Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg
Germanisches National-Museum, Nürnberg
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo
Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim
Kunstgewerbemuseum Zürich
Kunsthaus Zürich

Frau H. van Andel-Brückmann, Boekelo
Dorothee Baronin Bodenhausen, Ascona
Frl. E. Brückmann, Harscamp
Mme Carlier, Bruxelles
Herr Dr. Hans Curjel, Zürich
Herr Eugène Delatte, Brüssel
Herr S. van Deventer, De Steeg
Herr Dr. Eich, Düsseldorf
Herr Prof. Richard Engelmann, Kirchzarten b. Freiburg i. Br.
Herr Herbert Esche, Küsnacht
Frau H. Everwijn-Brückmann, Deventer
Frau Emmy Frosterus, Helsinki
Herr Fritz Herrmann, London
Städtisches Krankenhaus Hohenhof, Hagen
Insel-Verlag Anton Kippenberg, Wiesbaden
Herr J. C. Leuring, Heesch
Frau Mathilde Löffler, Freiburg i. Br.
Frau G. Luchsinger-Esche, Küsnacht
Frau H. Lunsingh Scheurleer-Leuring, Den Haag
Baronin G. Mackay-Brückmann, Blaricum
Frau Irma Maeder, Weimar
Herr Oswald von Nostitz, Köln
Herr Dr. Edward Plietzsch, Köln
Herr Willy Roettges, Zürich
Herr Dr. Georg Schmidt, Basel
Herr Nikolaus Schubert, Uttwil
Herr Carl Seelig, Zürich
Dr. Ernst Otto Graf zu Solms-Laubach, Frankfurt
Frau Gertrud Stickforth, Gars am Inn
Direktion der Tropon-Werke, Köln-Mühlheim

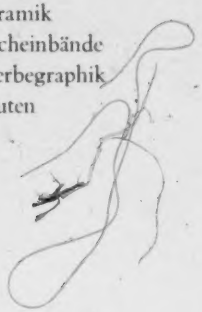
Succession Henry van de Velde
Frl. Nele van de Velde, Oberägeri
Herr Thyl van de Velde, Bruxelles
Frau G. J. van Winsen-Arper, Haarlem
Herr Dr. Alfred Wolff, München
Herr Walther Wolff, Ossiach

Mit wertvollen Ratschlägen und zum Teil umfangreichen Nachforschungen waren uns behilflich:

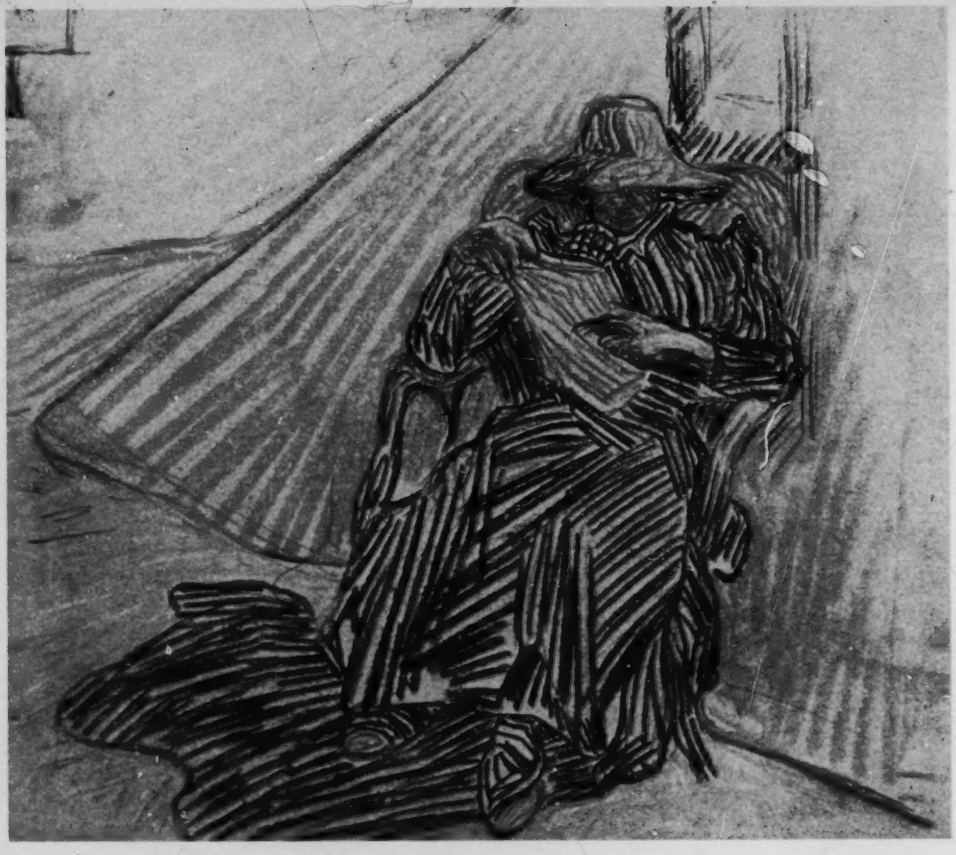
Herr Charles Alexandre, Bruxelles
Besteckfabrik Franz Bahner AG., Düsseldorf
Herr Prof. Dr. Kurt Bauch, Freiburg i. Br.
Herr K. A. Citroen, Amsterdam
Herr Prof. A. M. Hammacher, Otterlo
Herr Prof. Dr. August Hoff, Köln
Herr Karl-Heinz Hüter, Weimar
Herr R. Kruth, Wm. H. Müller & Co., Liège
Herr Prof. Alfred Roth, Zürich
Herr Dr. Scheidig, Direktor des Schlossmuseums, Weimar
Herr Joachim von Schinckel, Hamburg
Herr Dr. Werner Schmalenbach, Hannover
Herr Thilo Schoder, Kristiansand
Herr Léon Stijnen, Brüssel
Frau Johanna Weckman, Helsinki
Herr Dr. E. Wille, Gent
Frau Marcella Wolff, München

Vorbereitung und Aufbau der Ausstellung:	Dr. Hans Curjel Dir. Hans Fischli, Arch. BSA Dr. Willy Rotzler
Transporte:	Heinrich Lüthi
Redaktion der Wegleitung und Katalog:	Dr. Hans Curjel Dr. Willy Rotzler cand. phil. Louis Büsser
Photos:	Kunstgewerbemuseum, Aufnahme Walter Binder Bildarchiv Kunstgewerbemuseum Zoë Binswanger, Zürich (Bildnis Van de Velde)
Ausstellungsplakat:	Josef Müller-Brockmann

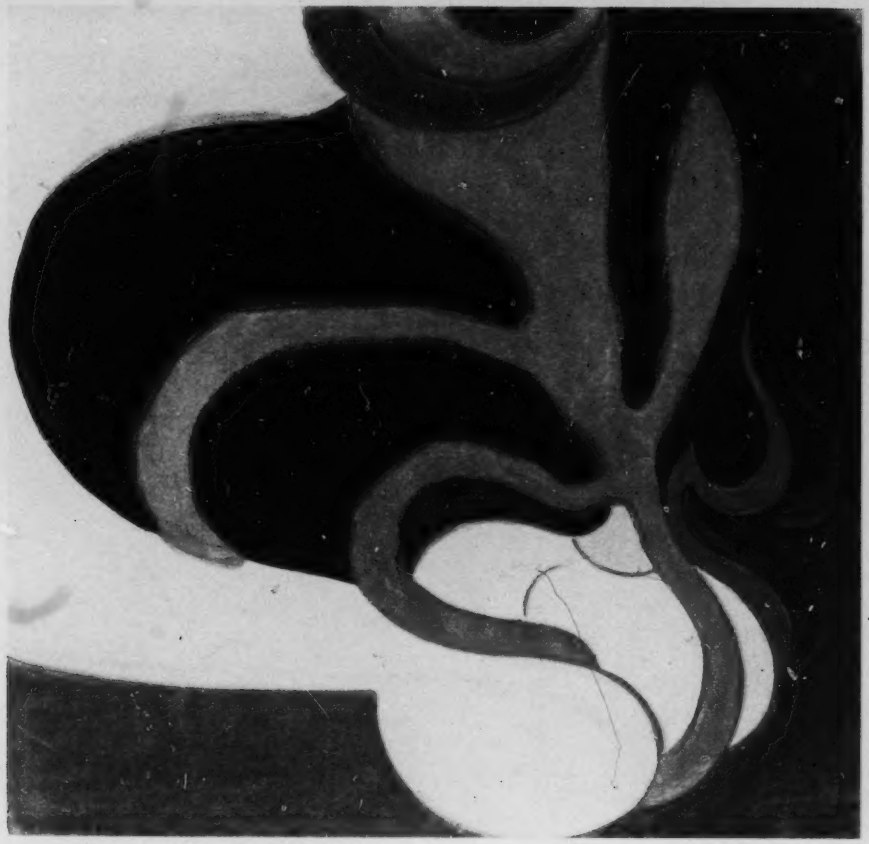
Abbildungen · Ölbilder und Pastelle
Tapisserie
Kleider
Möbel
Silberarbeiten
Schmuck
Essbestecke
Porzellan
Keramik
Bucheinbände
Werbegraphik
Bauten



45 *Am Fenster, Ölbild, um 1891*



Lesende, Pastell, um 1890



Fruchtornament, Pastell, um 1892

Engelswache, Applikations-Stickerei, 1893

49 *Kleider-Entwürfe, um 1896*

Stühle, 1896; kleiner Tisch, 1899

Stuhl für Nietzsche-Archiv, 1903;
Schreibpult, um 1907

Schreibtisch, um 1900

Arbeitstischchen, Fauteuil mit Originalbezug, um 1900

Schrankmöbel, um 1900

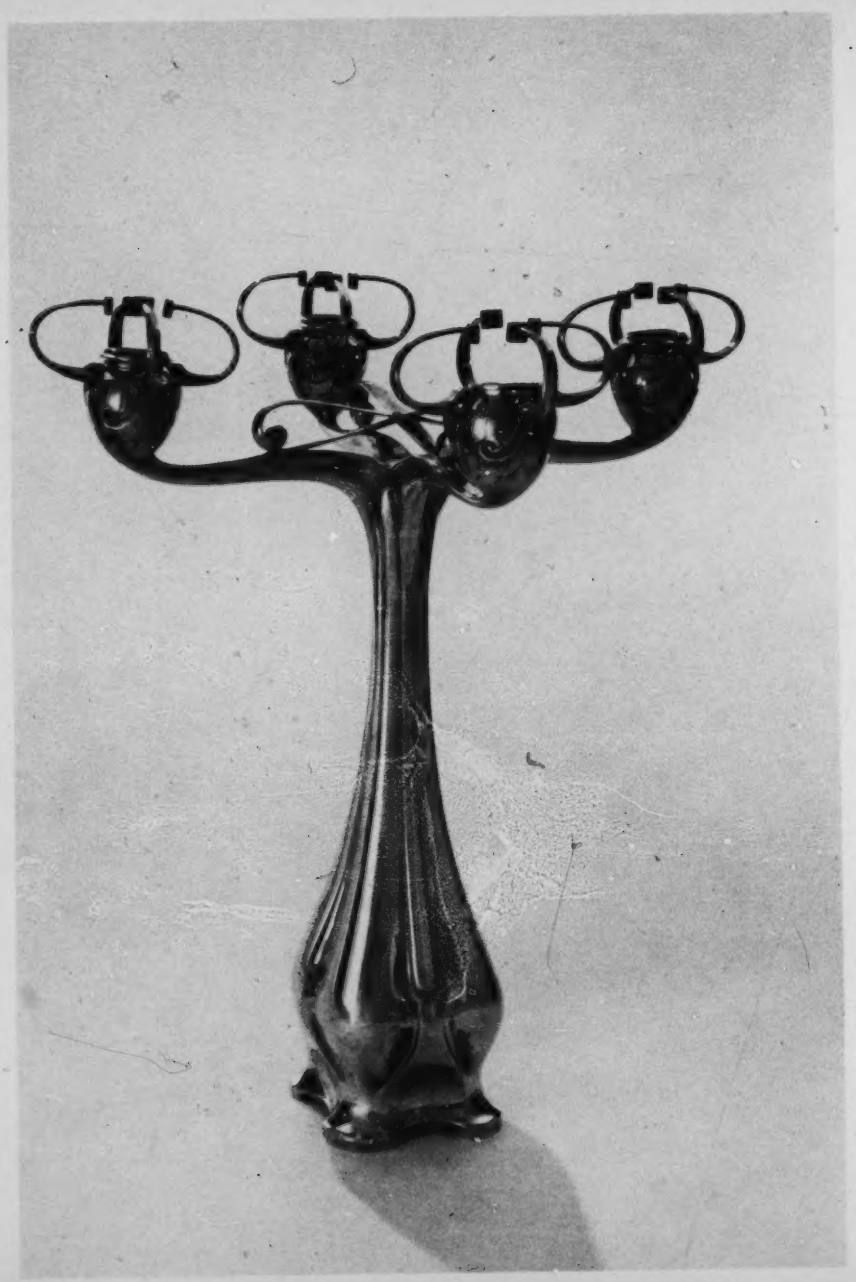
Schaukelstuhl, 1903

Samowar, Silber mit Holzgriff, um 1902

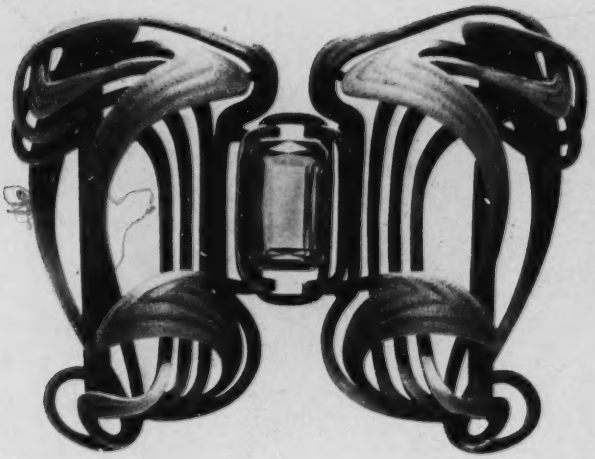
57 *Tee-Service, Silber, 1905/06*

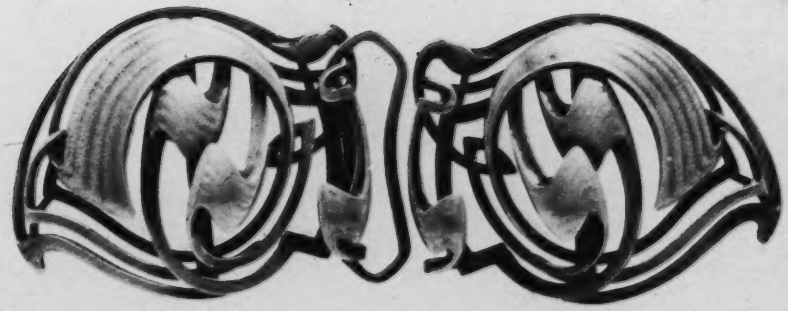
Silber-Service, um 1922

59 *Kerzenleuchter, Silber, um 1902*

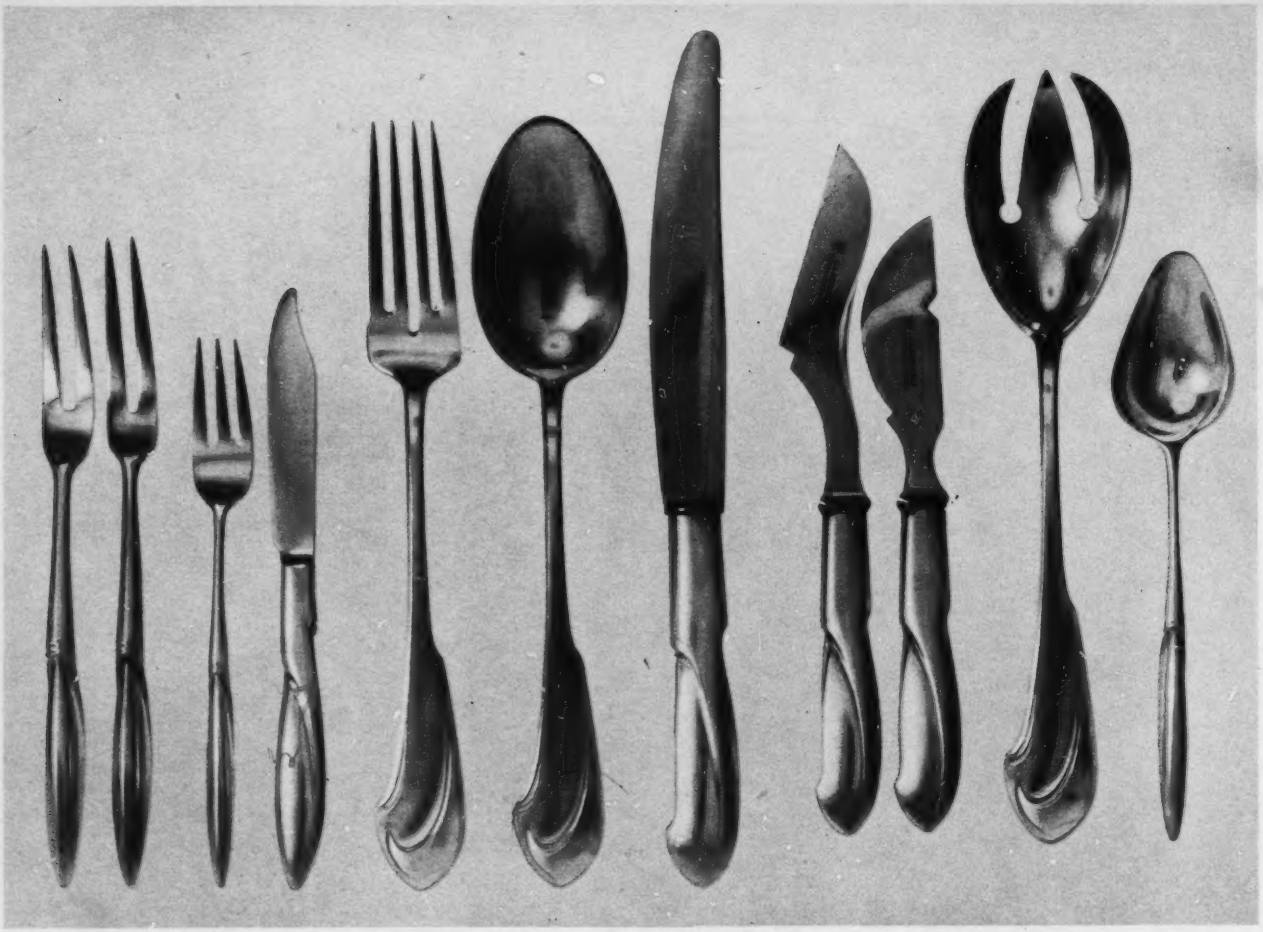


Kerzenleuchter, Silber, 1906/07

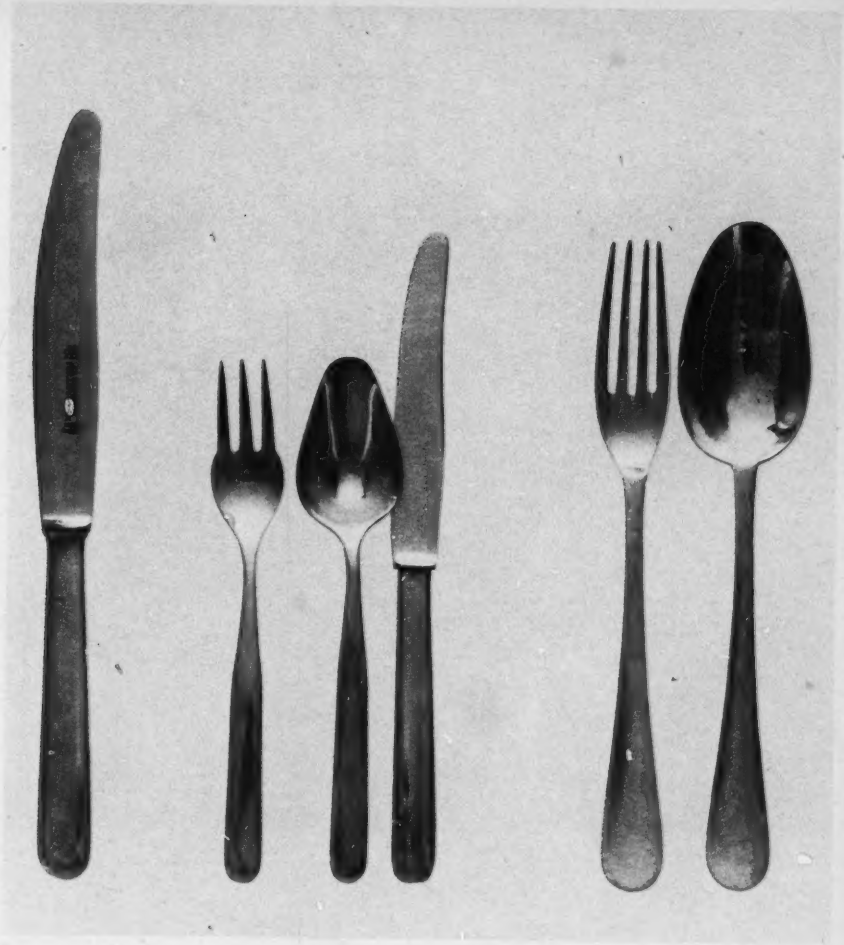




61 *Gürtelschnallen, Silber, 1904*



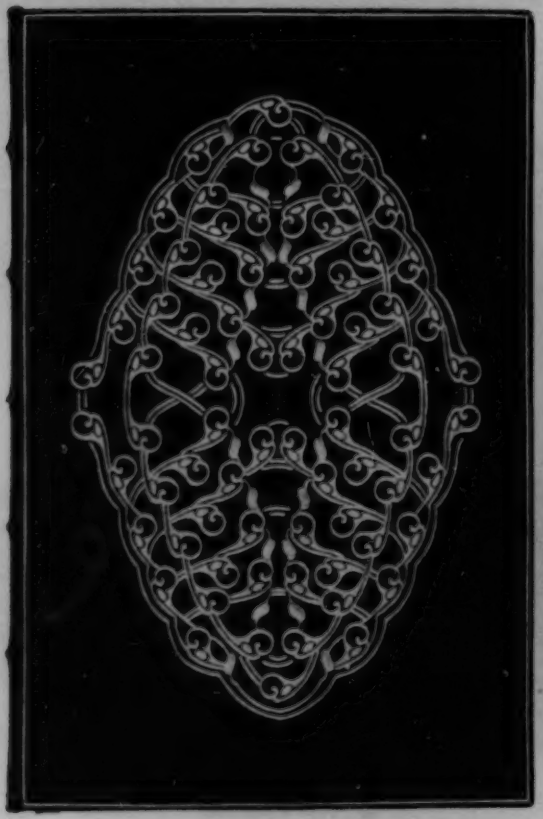
Essbesteck, Silber, 1902/03

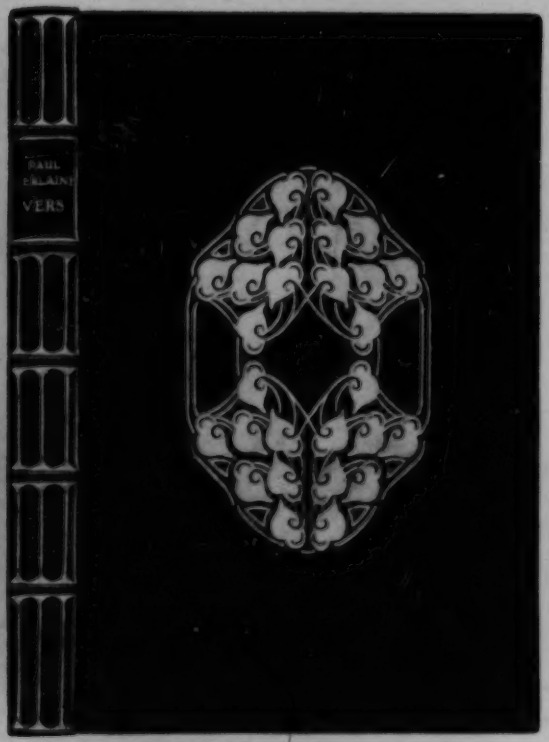


Essbesteck, Silber, um 1912

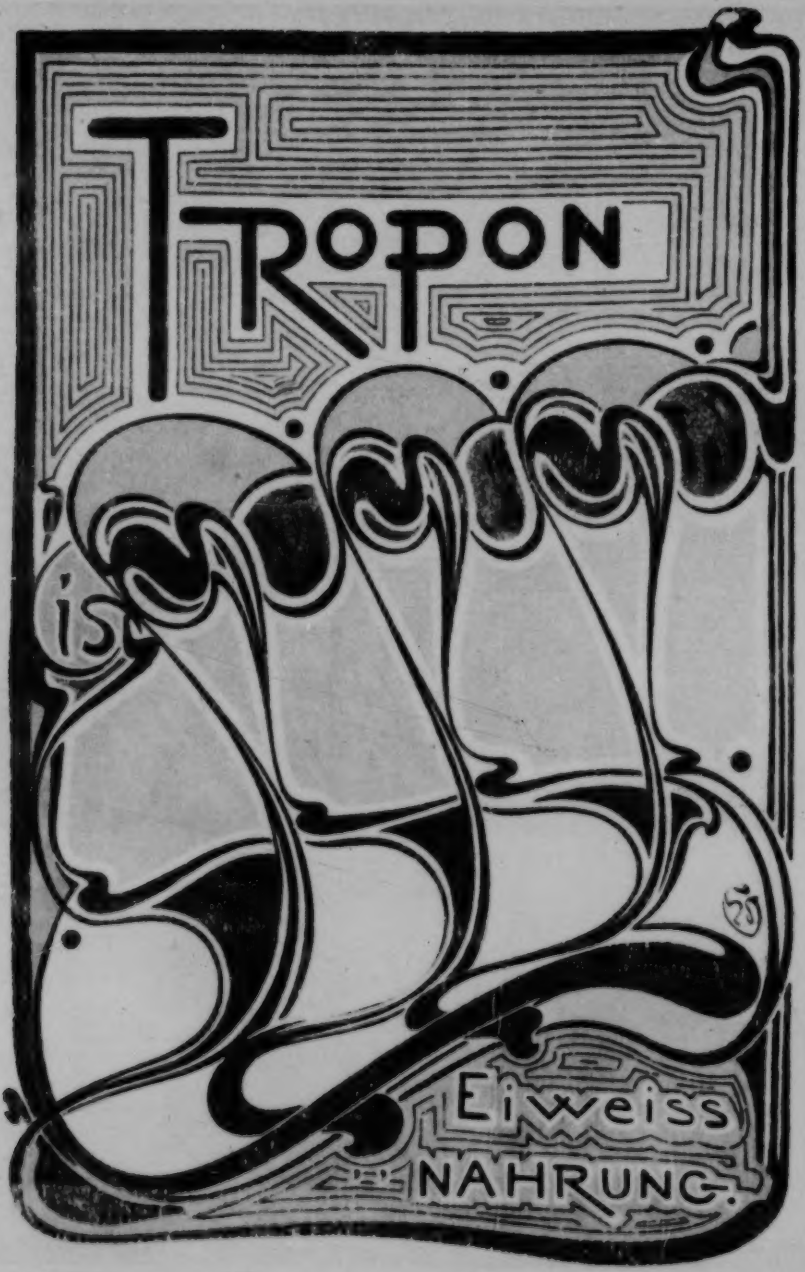
Porzellan-Service, Weiss mit Gold, 1908/10

Keramische Versuche, 1906/08





Buchumbände, 1910



67 *Plakat, 1898*

Haus «Bloemenwerf» in Uccle bei Brüssel, 1895/96

Haus «Hohe Pappeln» in Ehringsdorf bei Weimar, 1906

71 *Damenstift Hannover, 1929*

Plastik-Saal im Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1952/53

Katalog der ausgestellten Werke

Ölbilder, Pastelle, Zeichnungen
Architektur, Inneneinrichtung
Möbel
Kleider, Textilien, Teppiche, Tapeten
Porzellan, Keramik
Bronze, Messing
Entwürfe für die Industrie
Silberwaren
Schmuck
Buchschmuck, Bucheinband
Werbegraphik
Schriften Van de Veldes
Persönlichkeit und Umwelt

Ölbilder, Pastelle und Zeichnungen

1 *Baumstudie.* Oel auf Holz. 10,4×8 cm. Signiert und datiert März 1884. Sammlung Mme Carlier, Bruxelles

2 *Teichlandschaft mit Baumgruppe.* Öl a. Lw. 37×75,5 cm. Um 1884 (vor Paris). Sammlung Mme Carlier, Bruxelles

3 *Bäuerin auf dem Feld.* Öl a. Lw. 61×87 cm. Um 1884 (vor Paris). Nachlass Van de Velde

4 *Stilleben.* Öl a. Lw. 91,5×75,5 cm. Signiert und datiert 1886. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

5 *Die Wäscherin.* Öl a. Lw. 115,5×150 cm. Signiert und datiert 1887. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

6 *Bildnis des Dichters Elskamp.* Öl a. Karton. 14×23,5 cm. Um 1888. Nachlass Van de Velde

7 *Arbeit.* Kohle und farbige Kreide. 42,5×47 cm. Signiert und datiert 1889. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

8 *Tierstudien, Raben.* Kohle. 46×60 cm. Um 1889. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

9 *Tierstudien, Raben.* Kohle. 46×60 cm. Um 1889. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

10 *Landschaftsstudie.* Öl a. Holz. 25×32 cm. Um 1890. Nachlass Van de Velde

11 *Landschaftsstudie.* Öl a. Holz. 15×23,5 cm. Um 1891/92. Nachlass Van de Velde

12 *Frau am Fenster.* Öl a. Lw. 114×128 cm. Um 1891/92. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

13 *Abendschimmer.* Öl a. Lw. 45×60 cm. Um 1891/92. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

14 *Abendlandschaft (Wechel der Zande).* Öl a. Lw. 45,5×60,5 cm. Signiert und datiert 1892. Sammlung Mme Carlier, Bruxelles

15 *Frau am Klavier.* Pastell. 23×29 cm. Signiert und datiert 1892. Sammlung Frau H. Lunsingh Scheurleer-Leuring, Den Haag

16 *Gartenstudie.* Pastell. 29×44 cm. Um 1892. Sammlung Thyl van de Velde, Bruxelles

17 *Gartenstudie (Haus «Vogelenzang).* Pastell. 29,5×45 cm. Um 1892. Nachlass Van de Velde

18 *Im Garten (Haus «Vogelenzang»).* Pastell. 45×45 cm. Um 1892. Nachlass Van de Velde

19 *Im Garten.* Pastell. 46×58 cm. Um 1892. Nachlass Van de Velde

20 *Lesende Frau mit Sonnenhut.* Pastell. 47×52,5 cm. Um 1892. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

21 *Heuernte.* Öl a. Lw. 75×95 cm. Um 1893. Nachlass Van de Velde

22 *Abstrakte Pflanzenkomposition.* Pastell. 47×49 cm. Um 1893. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

23 *Garten von Mme Van de Velde.* Öl a. Lw. 70×95,5 cm. Um 1892. Nachlass Van de Velde

24 *Engelwache.* Tapisserie in Applikationsstickerei. 140×233 cm. 1893. Nachlass Van de Velde

25 *Zeitschrift «Van Nu en Straks».* Jahrgang 1893. Mit Holzschnitten von Van de Velde. Hans Curjel, Zürich

26 *Holzstöcke* für Drucke. Um 1893. Menukarte, um 1895. Nachlass Van de Velde

27 *Landarbeiter.* Pastell. 23,5×23,5 cm. Signiert und datiert 1891. F. H. Herrmann, London

28 *Am Meer.* Pastellstudie. 22,5×30 cm. Signiert und datiert 1892. F. H. Herrmann, London

1 *Haus Louise Sèthe, Uccle bei Bruxelles.* Umbau durch Van de Velde. 1894. Photo

2 *Haus Bloemenwerf, Uccle bei Bruxelles.* Originalentwürfe des ersten eigenen Wohnhauses, 1895. Nachlass Van de Velde

3 *Interieur bei S. Bing.* Maison Moderne, Paris, 1895. Photo

4 *Friseur-Salon Haby, Berlin.* Inneneinrichtung. 1901. Photos

5 *Havana-Compagnie, Berlin.* Inneneinrichtung. Um 1899. Photo

6 *Museum Folkwang, Hagen, Westfalen.* 1901/1902. Photos

7 *Haus Leuring, Scheveningen.* 1902/03. Photos

8 *Maschinensaal Voster, Hagen.* Um 1903. Photo

9 *Arbeitszimmer Graf Kessler, Weimar.* Möbel von Van de Velde. 1903. Photo

10 *Entwürfe für ein Schauspielhaus in Weimar.* Für Louise Dumont, 1903. Nicht ausgeführt. Erstes Beispiel der dreifach geteilten Szene. Originalpläne und Handskizze. Nachlass Van de Velde

11 *Entwürfe für ein Museum in Weimar.* 1903. Nicht ausgeführt. Originalpläne und Ansichten. Nachlass Van de Velde

12 *Sitzungssaal der Hagener Textilindustrie.* Inneneinrichtung. 1906. Photo

13 *Wohnhaus Van de Velde, «Hohe Pappeln», in Ehringsdorf bei Weimar.* Inneneinrichtung. 1906. Photos

14 *Ruheraum Kunstgewerbe-Ausstellung, Dresden.* 1906. Photos

15 *Haus Hohenhof, Hagen, Westfalen.* Architektur und Inneneinrichtung. 1906. Erbaut für Karl-Ernst Osthaus. Photos

16 *Kunstgewerbeschule Weimar.* 1906/07. Photos

17 *Tennis-Club, Chemnitz.* Bau und Inneneinrichtung. 1906. Photos

18 *Denkmal für Ernst Abbe,* Gründer der Zeiss-Werke, Jena. 1908. Originalpläne und Ansichten. Nachlass Van de Velde

19 *Théâtre des Champs-Elysées, Paris.* Originale Handskizzen. 1910. Bleistift, weiss gehöht. Nachlass Van de Velde

20 *Théâtre des Champs-Elysées, Paris.* 1910. Farbiger Schnitt. Nachlass Van de Velde

21 *Théâtre des Champs-Elysées, Paris.* 1911. Originalentwürfe. Nachlass Van de Velde

22 *Haus Schulenburg, Gera.* Um 1913. Photo

23 *Nietzsche-Stadion, Weimar.* 1913. Nicht ausgeführt. Originalpläne. Nachlass Van de Velde

24 *Nietzsche-Stadion, Weimar.* 1913. Nicht ausgeführt. Photos von Plänen und Modellen

25 *Entwürfe für das Theater der Werkbund-Ausstellung, Köln.* 1914 ausgeführt, 1920 abgebrochen. Originalpläne. Nachlass Van de Velde

26 *Theater der Werkbund-Ausstellung, Köln.* 1914. Photos, Bühnenbilder-Photos und Dokumente

27 *Entwurf für ein Lichtspieltheater der Werkbund-Ausstellung, Köln.* 1914. Nicht ausgeführt. Originalpläne. Nachlass Van de Velde

28 *Wohnhaus Van de Velde «De Tent», Wassenaar bei Den Haag.* 1921/22. Präfabriziertes Haus. Vormontage in Schlesien, Montage in Wassenaar. Photos

29 *Pumpstation im Park «De Hoge Veluwe» bei Otterlo.* Um 1925. Photo

30 *Wohnhaus Van de Velde, Tervueren-Bruxelles.* 1927. Photo

31 *Damenstift, Hannover.* 1929. Bau und Inneneinrichtung. Photos

32 *Haus Grégoire, Uccle-Bruxelles.* 1931. Photo

33 *Passagierdampfer «Prince Baudouin».* Verkehr Ostende–Dover. Formgebung und Inneneinrichtung. 1933. Photos

34 *Belgische Staatsbahnen.* Formgebung Zugskomposition und Inneneinrichtung. 1933. Photos

35 *Universitätsbibliothek Gent.* Katalog- und Lesesaal, Büchermagazin als Turm. 1936 Baubeginn. Photos

36 *Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.* 1937–1954. Photos

Möbel

1 *Esszimmereinrichtung,* bestehend aus Tisch mit Messingmilieu, Strohstühlen, Anrichte und Vitrine. Entworfen und ausgeführt 1895 für das eigene Haus «Bloemenwerf», Uccle. Nachlass Van de Velde

2 *Niederer Strohstuhl.* Ausgeführt 1896 für das eigene Haus «Bloemenwerf», Uccle. Nachlass Van de Velde

3 *Bücherschrank für ein Damenzimmer.* Entwurf 1898/99. Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim

4 *Schreibtisch mit Arbeitsstuhl.* Entwurf um 1898/99. Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim

5 *Grosser Schreibtisch mit Arbeitsstuhl.* 1899. Für den Verleger Löffler, Berlin. Germanisches National-Museum, Nürnberg. Frau Mathilde Löffler, Freiburg i. Br. (Stuhl)

6 *Graphik-Schrank.* 1899. Für den Verleger Löffler, Berlin. Germanisches National-Museum, Nürnberg

7 *Kleiner Tisch.* 1899. Für den Verleger Löffler, Berlin. Privatbesitz Freiburg i. Br.

8 *Armlehnstuhl,* Typus Uccle-Möbel, ausgeführt 1899 für Julius Meier-Graefe. Prof. Richard Engelmann, Kirchzarten

9 *Fauteuil mit Lederbezug.* Hergestellt um 1899 in den eigenen Werkstätten in Bruxelles. Frau Mathilde Löffler, Freiburg i. Br.

10 *Fauteuil* mit originalem Bezugsstoff in Batik. Hergestellt um 1899 in den eigenen Werkstätten in Bruxelles. Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim

11 *Schaukelstuhl.* Entwurf um 1902. Aus dem Haus Schede. Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt

12 *Runder Teetisch mit Messingplatte.* Entwurf um 1902/03. Oswald v. Nostitz, Köln

13 *Dreieckiger Teetisch mit Messingplatte.* Entwurf um 1902/03. Aus dem Haus Hohenhof. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen

14 *Bücherschrank* aus dem Haus Schede. Um 1902/03. Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt

15 *Polsterstuhl.* Modell Nietzsche-Archiv. 1903. Prof. Richard Engelmann, Kirchzarten

16 *Clubsessel.* Entwurf um 1903. Oswald v. Nostitz, Köln

17 *Arbeitstischchen* mit halbrunden Schubladen. Um 1905. Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt

18 *Steh-Schreibpult Van de Veldes* aus dem Haus «Hohe Pappeln», Ehringsdorf. 1906. Eugène Delatte, Bruxelles

19 *Polsterstühle* aus dem Haus Hohenhof, Hagen. 1906. Städt. Krankenhaus Hohenhof, Hagen

20 *Ablage-Tisch* aus dem Haus Hohenhof. 1906. Städt. Krankenhaus Hohenhof, Hagen

21 *Polsterstühle*, schwarz. 1906. Nachlass Van de Velde

22 *Esszimmerstuhl*, weiss, aus dem Haus Esche, Lauterbach. 1907. Privatbesitz Küsnacht

23 *Fauteuil*. Um 1908. (Polster erneuert). Oswald v. Nostitz, Köln

24 *Polsterstuhl*, weiss. Um 1908. Oswald v. Nostitz, Köln

25 *Mädchen-Schreibtisch*. 1919. Ausgeführt von Nic Schubert, Uttwil. Privatbesitz Uttwil

26 *Korbmöbel*. Um 1905/08. Photos

Kleider, Textilien, Teppiche

1 *Besatzstücke von Kleidern* in verschiedenen Stick-Techniken, für Frau Maria van de Velde, Uccle. 1895/6. Nachlass Van de Velde

2 *Kleider-Entwurf*. Um 1896. Photo

3 *Vorhang- und Bezugstoff*. Leinen. Muster «TULA» in verschiedenen Farbstellungen. Um 1904. Nachlass Van de Velde

4 *Möbelstoffe*. Verschiedene Dekors und Farbstellungen. Um 1904/05. Nachlass Van de Velde

5 *Vorhang- und Bezugstoffe*. Leinendruck. Um 1905. Nachlass Van de Velde

6 *Vorhang- und Bezugstoff* in Batik-Technik. Um 1905. Frau Emmy Frosterus, Helsinki

7 *Linol-Muster*. Um 1908. Hersteller: Delmenhorster Anker-Linoleum. Nachlass Van de Velde

8 *Kleiderstoffe*. Seide, Jacquard-Weberei. Verschiedene Dessins und Farbstellungen. Um 1905. Hersteller Deuss & Oetker, Krefeld. Nachlass Van de Velde

9 *Vorhang- und Bezugstoff*. Leinen-Damaste. Verschiedene Muster. Um 1904/05. Nachlass Van de Velde

10 *Vorhangstoff*. Doppelgewebe Seide auf Leinen. Um 1906. Frau Emmy Frosterus, Helsinki

11 *Stuhl-Bezug*. Mehrfarbige Wollweberei in Gobelin-Technik. Ausgeführt in der Scherrebeker Webschule. Um 1905. Städt. Museum Flensburg

12 *Bodenteppich* mit grossmustrigem pflanzlichem Ornament. Handgeknüpft. Um 1905. Privatbesitz München

13 *Bodenteppich*. Handgeknüpft. Um 1906. Privatbesitz Küsnacht

14 *Tapeten-Muster*. Zwischen 1898 und 1906. Verschiedene Entwürfe in mehreren Farbstellungen. Nachlass Van de Velde

15 *Ornament-Entwürfe*. Zwischen 1903 und 1910. Farbige Originalzeichnungen. Nachlass Van de Velde

Porzellan und Keramik

1 *Kaffee-Service*. Um 1896. Weisses Porzellan. Unbekannte, vermutlich belgische oder französische Manufaktur. Nachlass Van de Velde

2 *Porzellan-Service*. Um 1906/08. Mit zugehörigen Plateaux, weiss mit Golddekor. Unbekannte Manufaktur, Marke PMB. Nachlass Van de Velde. Dr. Eduard Plietzsch, Köln

3 *Bierseidel*. Um 1905. Rheinisches Steinzeug, mit blauem, resp. braunem Dekor. Ausführung Vereinigte Westerwälder keramische Fabriken, Höhr-Grenzhausen. J. C. Leuring, Heesch

4 *Bierseidel* mit Zinndeckel. Um 1895. Porzellan. Auf blauem Grund abstraktes pflanzliches Dekor in Rot. Zuschreibung an Van de Velde fraglich. Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt

5 *Steinzeugvasen*. 1903. Bauchige Form. Das gleiche Modell mit verschiedenartigen Scharffeuer-Glasuren. Ausführung Reinhold Hanke, Höhr-Grenzhausen. Privatbesitz Küsnacht. J. C. Leuring, Heesch. Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt. Kunstgewerbemuseum Zürich

6 *Steinzeugvase*. Um 1904. Mit vier Rippenhenkeln. Scharffeuer-Glasuren. Ausführung Reinhold Hanke. Höhr-Grenzhausen. Frau Emmy Frosterus, Helsinki

7 *Aschenbecher*. Um 1903. Ausführung Vereinigte Westerwälder keramische Fabriken, Höhr-Grenzhausen. Privatbesitz Küsnacht

8 *Grosse Henkelvase*. Um 1904. Scharffeuerfarben. Ausführung Reinhold Hanke, Höhr-Grenzhausen. Frau Emmy Frosterus, Helsinki

9 *Niedere Henkelvase*. Um 1904. Scharffeuerfarben. Ausführung Reinhold Hanke, Höhr-Grenzhausen. Privatbesitz Küsnacht

10 *Steinzeugvase*. Um 1904. Scharffeuerfarben. Ausführung Reinhold Hanke, Höhr-Grenzhausen. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen

11 *Henkelvase*. Um 1904. Scharffeuerfarben. Ausführung Reinhold Hanke, Höhr-Grenzhausen. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen

12 *Kugelige Steinzeugvase*. Um 1904. Mit Scharffeuer-Glasur. Ausführung Reinhold Hanke, Höhr-Grenzhausen. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen

13 *Niedere Henkelvase*. Um 1904. Mit Scharffeuer-Glasur. Ausführung Reinhold Hanke, Höhr-Grenzhausen. Frau Emmy Frosterus, Helsinki

14 *Flaschenförmige Vase*. Um 1903. Steinzeug mit Scharffeuer-Glasur. Ausführung Reinhold Hanke, Höhr-Grenzhausen. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen

15 *Zwei zylindrische Vasen*. Weimar, um 1906/07. Gerillt mit Glasur aus verschmolzenen Kupferdrähten. Keramische Versuche. Aus dem Besitz Van de Veldes. Kunstgewerbemuseum Zürich

16 *Zwei Schalen* mit Fliessglasuren. Weimar, um 1906/07. Keramische Versuche. Aus dem Besitz Van de Veldes. Kunstgewerbemuseum Zürich

Bronze, Messing, Elfenbein

1 *Flache Bronze-Schale*. Um 1902. Nachlass Van de Velde

2 *Teeservice*. Um 1922. Messing. Samowar, Zuckerdosen und achteckiges Plateau. Angefertigt für Familie Kröller-Müller. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

3 *Schreibgarnitur*. Um 1922. Messing. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

4 *Brieföffner*. Um 1905. Elfenbein. Verschiedene Varianten. Kunstgewerbemuseum Zürich. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen. F. H. Herrmann, London

5 *Meerschaumpfeife*. Um 1905. Privatbesitz Küsnacht

6 *Teekessel*, mit Wärmer und Plateau. Um 1922. Messing. Baronin G. Mackay-Brückmann, Blaricum

7 *Keksdosen*, Messing. Um 1922. Frau H. van Andel-Brückmann, Boekelo. Baronin G. Mackay-Brückmann, Blaricum

8 *Runde Keksdose*, Messing. Um 1922. Frl. E. Brückmann, Harscamp

9 *Achteckige Teebüchsen*. Um 1922. Messing. Frau H. van Andel-Brückmann, Boekelo. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

10 *Achteckiges Tablett*. Um 1922. Messing. Frau H. Everwijn-Brückmann, Deventer

11 *Löffelbecher*, Messing. Um 1922. Fr. E. Brückmann, Harscamp. Baronin G. Mackay-Brückmann, Blaricum. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

12 *Tintengeschirr, Streichholzhalter*, Bronze. Um 1902. J. C. Leuring, Heesch, Frl. E. Brückmann, Harscamp

Entwürfe für die Industrie

1 *Tür- und Schrankbeschläge*. Für das Haus Hohenhof, Hagen. 1906. Später industriell hergestellt. Städt. Krankenhaus, Hohenhof. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen

2 *Möbelbeschläge*. Um 1900/04. Photos

3 *Ofen*. Kaminartig mit Metallfront. Um 1900. Photo

4 *Hänge- und Wandlampen*. Um 1900/06. Photos

5 *Hängelampe*. Aus dem Haus Hohenhof, Hagen 1906. Städt. Krankenhaus Hagen

6 *Arbeitslampe*. Um 1906. Dr. Georg Schmidt, Basel

Silberwaren

1 *Silberbesteck* mit plastischen Griff-Formen. Um 1902/03. Ausgeführt von Hofjuwelier Theodor Müller, Weimar. Nachlass Van de Velde. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen. Privatbesitz München. F. H. Herrmann, London

2 *Silberbesteck* mit flachen Griff-Formen. Um 1902/03. Ausgeführt von Hofjuwelier Theodor Müller, Weimar. Aus dem Besitz der Familie Kröller-Müller, Rijksmuseum, Otterlo

3 *Silberbesteck*. Um 1906. Ausgeführt von Hofjuwelier Theodor Müller, Weimar. Privatbesitz München

4 *Silberbesteck*. Um 1912. Ausgeführt von Hofjuwelier Theodor Müller, Weimar. Nachlass Van de Velde. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo. F. H. Herrmann, London

5 *Silberbesteck*. Um 1912. Ausgeführt von Hofjuwelier Theodor Müller, Weimar. Ausgestellt an der Werkbundausstellung Köln 1914. Später ausgeführt von Besteckfabrik Franz Bahner AG, Düsseldorf. Sammlung Dr. Eich, Düsseldorf

6 *Silberetiketten* für Flaschen. Um 1906. Aus dem Haus Leuring, Scheveningen. Sammlung H. Lunsingh Scheurleer-Leuring, Den Haag

7 *Schirmgriff*. Um 1902. Silber und Horn. Privatbesitz Küsnacht

8 *Schirmgriff*. Um 1905. Elfenbein, Silber und Ebenholz. Nachlass Van de Velde

9 *Schirmgriff*. Um 1908. Silber und Holz. Nachlass Van de Velde

10 *Tablett*, versilbert. Um 1902. Prof. Richard Engelmann, Kirchzarten

11 *Kerzenleuchter*, Silber. Um 1902. Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

12 *Samowar*. Um 1902. Silber mit Holzgriff. Nachlass Van de Velde

13 *Silber-Plateau, Silber-Schale mit Henkeln und Silber-Teller*. Um 1905. Ausgeführt von Hofjuwelier Theodor Müller, Weimar. Bestandteile eines vollständigen Silbergedeckes.

Nachlass Van de Velde. F. H. Herrmann, London

14 *Samowar*. Um 1904. Silber mit Holzgriff. Ausgeführt von Hofjuwelier Theodor Müller, Weimar. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen

15 *Zwei Silber-Plateaux*. Um 1905. Ausgeführt von Hofjuwelier Theodor Müller, Weimar. Privatbesitz Küsnacht

16 *Aschenschale*. Um 1904. Ausgeführt von Hofjuwelier Theodor Müller, Weimar. Privatbesitz München

17 *Gemüseschüssel mit Deckel*. Um 1908. Ausgeführt von Hofjuwelier Theodor Müller, Weimar. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen

18 *Teeservice* mit dazugehörigem Plateau. Um 1905. Silber mit Buchsbaumgriffen. Ausgeführt von Hofjuwelier Theodor Müller, Weimar. Aus dem persönlichen Besitz von Van de Velde. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen

19 *Teeservice*. Um 1922. Silber mit Elfenbein. Ausgeführt von F. Jerdingstad. Nachlass Van de Velde

20 *Serviettenring*. Um 1904. Elfenbein. Thyl van de Velde, Brüssel

21 *Paar Kerzenleuchter*. Um 1906/07. Silber. Privatbesitz München

22 *Silberner Tafelaufsatz*. Um 1905. Ausgeführt von Hofjuwelier Theodor Müller, Weimar. Privatbesitz München

23 *Spazierstock Van de Veldes*. Rohr mit Silbergriff und Knauf aus Lapislazuli. Um 1908. Nachlass Van de Velde

Schmuck

1 *Entwürfe für Ringe*. Um 1905/08. Nachlass Van de Velde

2 *Gürtelschnallen*. Silber mit Mondsteinen. Pflanzenornament. 2 Varianten. Um 1898/1900. Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim

3 *Gürtelschnalle*. Silber mit Amethyst. Sich durchdringende florale Ornamente. Um 1898. Privatbesitz Gars am Inn

4 *Gürtelschnalle*. Silber. Verschlungene florale Ornamente. Um 1900. Privatbesitz Gars am Inn

5 *Brosche*. Silber mit Opal. Um 1902/05. Frau Emmy Frosterus, Helsinki

6 *Ring*. Silber mit Mondsteinen. Um 1905. Eugène Delatte, Bruxelles

7 *Manschettenknöpfe und Krawattennadel*. Silber mit Saphiren. Um 1905. Frau Emmy Frosterus, Helsinki

8 *Manschettenknöpfe*. Silber. Um 1905. F. H. Herrmann, London

9 *Brieföffner*. Silber. Um 1920. Privatbesitz Uttwil

10 *Anhänger*. Silber und Gold. Florales Ornament. F. H. Herrmann, London

11 *Lange Kette mit Anhänger*. Silber mit Mondsteinen. Anhänger in der Art japanischer Schwertstichblätter. Um 1905. Frau Emmy Frosterus, Helsinki

12 *Collier mit Anhänger*. Sich durchdringende florale Ornamente. Gold mit Saphiren. Um 1902. Privatbesitz Gars am Inn

13 *Collier* mit kleinen Saphiren. Um 1905. F. H. Herrmann, London

14 *Manschettenknöpfe*. Gold. Um 1905. F. H. Herrmann, London

15 *Lange Kette*. Gold mit Chrysoprasen. Um 1905. Dorothee Baronin Bodenhausen, Ascona

16 *Manschettenknöpfe*. Gold mit Saphiren. Um 1905. Privatbesitz Küsnacht

17 *Ring*. Gold mit Saphir und Brillanten. Um 1905. Privatbesitz Küsnacht

18 *Ring*. Gold mit antikem Karneol. Um 1910. Eugène Delatte, Bruxelles

19 *Krawattennadel*. Gold mit Perle und Brillanten. Privatbesitz Küsnacht

Buchschmuck und Bucheinband

1 *Einband* zu Fletcher, English Bookbindings, London 1895. Ausgeführt von P. Claessens, Bruxelles. 1895. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

2 *Einband* zu Beraldi, Estampes et Livres. Paris 1892. Ausgeführt von P. Claessens, Bruxelles. 1895. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

3 *Buchschmuck* zu Nietzsche, Zarathustra. Insel-Verlag, Leipzig 1908. Archiv-Exemplar, Insel-Verlag, Leipzig

4 *Einband* zu Nietzsche, Zarathustra. Insel-Verlag, Leipzig 1908. Kunstgewerbemuseum Zürich

5 *Einband und Gestaltung* von Nietzsche, Zarathustra. Insel-Verlag, Leipzig 1908. Privatbesitz Küsnacht

6 *Einband und Gestaltung* von Nietzsche, Ecce Homo. Insel-Verlag, Leipzig. Um 1910. Einband ausgeführt von der Kunstgewerbeschule Weimar. Archiv-Exemplar, Insel-Verlag, Leipzig

7 *Einband* zu Shakespeare's Sonnets. 6. Drugulin-Druck, Ernst Rowohlt, Leipzig 1910. Ausgeführt von Else von Guaita. S. van Deventer, De Steeg

8 *Einbände* zu Hofmannsthal, Werke. Insel Verlag, Leipzig 1910. Ausführung Kunstgewerbeschule Weimar. Archiv-Exemplar, Insel-Verlag, Leipzig

9 *Einband* zu Verlaine, Vers. 4. Drugulin-Druck, Ernst Rowohlt, Leipzig 1910. Ausgeführt von Else von Guaita. S. van Deventer, De Steeg

10 *Einband und Gestaltung* von Verhaeren, Les heures du soir. Insel-Verlag, Leipzig 1911. Archiv-Exemplar, Insel-Verlag, Leipzig. Kunstgewerbemuseum Zürich

11 *Einband* zu Hofmannsthal, Alkestis. Insel-Verlag, Leipzig 1911. Ausgeführt von L. E.

12 *Einband* zu Hofmannsthal, Alkestis. Insel-Verlag, Leipzig 1911. Ausführung Kunstgewerbeschule Weimar. Archiv-Exemplar Insel-Verlag, Leipzig

13 *Einband* zu Goethe, Iphigenie. 11. Drugulin-Druck, Ernst Rowohlt, Leipzig 1911. Ausgeführt von Else von Guaita. S. van Deventer, De Steeg

14 *Einband* zu Daumer, Kaspar Hauser. Ausgeführt um 1912, Kunstgewerbeschule Weimar. F. H. Herrmann, London

15 *Einband und Gestaltung* von Nietzsche, Dionysos. Insel-Verlag, Leipzig. Um 1912. Einband Kunstgewerbeschule Weimar. Archiv-Exemplar, Insel-Verlag, Leipzig

16 *Einband* zu Delacroix, Literarische Werke. Insel-Verlag, Leipzig 1912. Ausführung Kunstgewerbeschule Weimar. Archiv-Exemplar, Insel-Verlag, Leipzig

17 *Einband* zu Rilke, Marienleben. Insel-Verlag, Leipzig. Ausgeführt um 1912, Kunstgewerbeschule Weimar. Archiv-Exemplar, Insel-Verlag, Leipzig

18 *Einband* zu Scheffler, Henry van de Velde. Insel-Verlag, Leipzig 1913. Ausführung Kunstgewerbeschule Weimar. F. H. Herrmann, London

19 *Einband* zu Verhaeren, Les Villages illusoires. Insel-Verlag, Leipzig 1913. Ausgeführt an der Kunstgewerbeschule Weimar. Archiv-Exemplar, Insel-Verlag, Leipzig

20 *Einband* zu Maeterlinck, La Puissance des Morts. Kriegsdruck der Cranach-Presse, Weimar 1916, im Auftrag von Van de Velde. Ausgeführt von Else von Guaita. S. van Deventer, De Steeg

Werbegraphik

1 *Patentschrift* für ein Warenzeichen der Tropon-Werke Mühlheim a/Rhein. Entworfen von Van de Velde, 1898. Archiv Tropon-Werke, Mühlheim a/Rhein

2 *Zeitungsinserate* für Tropon-Werke. 1898/1900. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

3 *Plakat* für Tropon-Werke, erschienen als Farbholzschnitt. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

4 *Warenpackungen* für die Tropon-Werke, 1898/1900. Zum Teil heute noch im Gebrauch. Archiv Tropon-Werke, Mühlheim a/Rhein

5 *Prospekt* für Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, Berlin, 1900. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

6 *Inserat* für die Werkstätten Van de Veldes in Uccle. 1898/1900. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

7 *Katalog* der Werkstätten Van de Veldes in Uccle. Um 1898. Hans Curjel, Zürich

8 *Monogramm* von Henry van de Velde. Photo

9 *Drucksachen* der Havana Compagnie, Berlin. Um 1899/1900. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

Schriften Van de Veldes

Gezeigt werden alle wichtigen Schriften Van de Veldes: Zeitschriftenaufsätze, Broschüren, Bücher. Vgl. Bibliographien bei Rességuier und Curjel. Nachlass Van de Velde. Hans Curjel, Zürich. Bibliothek Kunstgewerbemuseum Zürich

Persönlichkeit und Umwelt

1 *Photos der grossen Anreger Van de Veldes:* John Ruskin (1819–1900), William Morris (1839–1896), Leo Tolstoi (1829–1910), Friedrich Nietzsche (1844–1900), Vincent van Gogh (1853–1890), Georges Seurat (1859–1891)

2 *Briefe der Freunde:* Gordon Craig, Richard Dehmel, André Gide, Walter Gropius, Maximilian Harden, Hugo von Hofmannsthal, Jean Jaurès, Max Liebermann, Aristide Maillol, Stéphane Mallarmé, Eduard Munch, Karl-Ernst Osthaus, Lucien Pissarro, Romain Rolland, Théo van Rysselberghe, Cobden-Sanderson, Paul Signac. Nachlass Van de Velde

3 *Die Handschrift Van de Veldes.* Manuskripte aus verschiedenen Epochen. Seiten aus den Memoiren. Carl Seelig, Zürich. Nachlass Van de Velde. Hans Curjel, Zürich

4 *Zeitgenössische Photos* aus dem Haus «Bloemenwerf» in Uccle, 1896/98. Nachlass Van de Velde

5 *Zeitgenössische Photos* aus der belgischen Periode bis 1900. Nachlass Van de Velde

6 *Zeitgenössische Photos* aus der Weimarer Periode, 1902/1914. Nachlass Van de Velde

7 *Zeitgenössische Photos* aus der holländischen Periode, 1921–1925. S. van Deventer, De Steeg. Nachlass Van de Velde

8 *Aufnahmen von Van de Veldes 90. Geburtstag* in Oberägeri und Zug, 3. April 1953
Photos von Werner Bischof

9 *Bildnisse Van de Veldes.* Aufnahmen von Zoé Binswanger, 1952

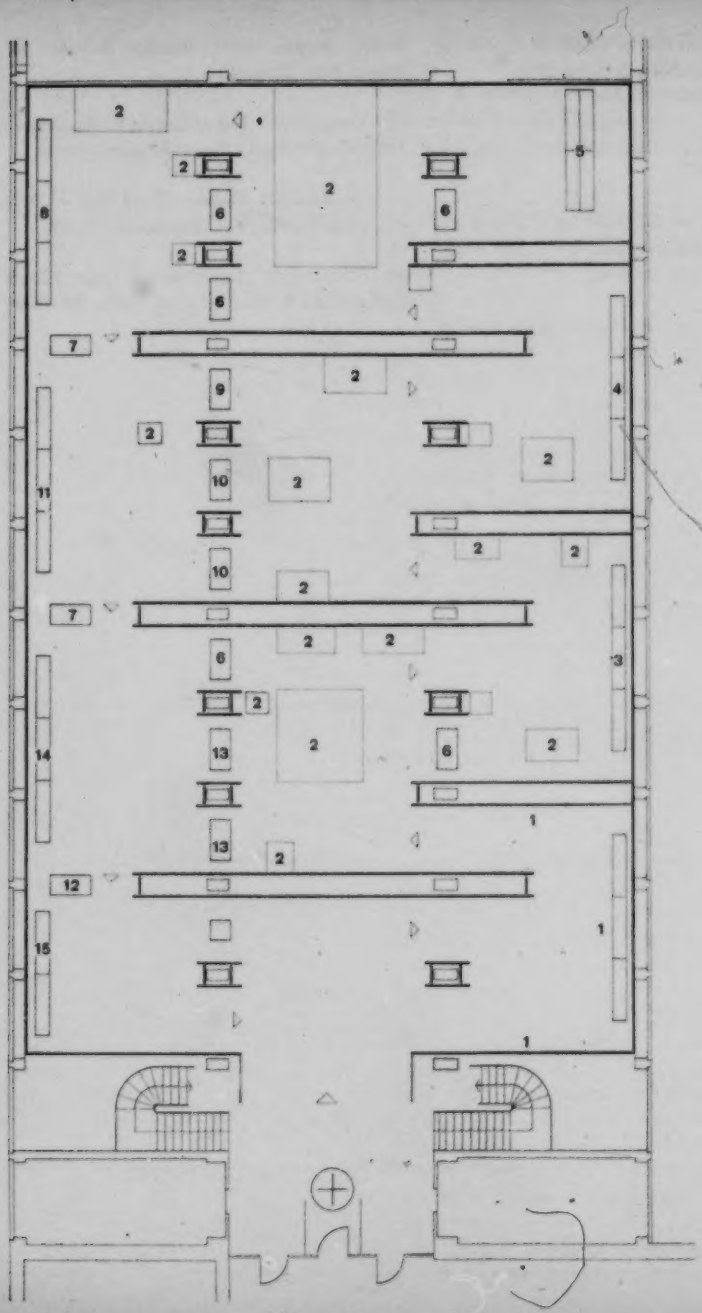
10 *Karikaturen auf den Stil Van de Veldes* aus verschiedenen Zeitschriften der Jahre 1901–1903. Nachlass Van de Velde

11 *Constantin Meunier:* Bildnis-Büste Van de Velde, Bronze, 1899. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles

12 *Georg Kolbe:* Bildnis Van de Velde, Bronze 1913. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen

13 *Ernst Ludwig Kirchner:* Kopf Van de Veldes, Holzschnitt, 1917. Kunsthaus, Zürich

14 *Totenmaske.* Abgenommen von Viktor Dallo, Zürich. Thyl van de Velde, Bruxelles



An den Querwänden Architektur:
Originalentwürfe, Pläne und Photos

1 Malerei
2 Möbel
3 Graphik
4 Industrieprodukte
5 Textilien, Tapeten
6 Silber
7 Messing
8 Bücher
9 Porzellan
10 Keramik
11 Besteck
12 Schmuck
13 Kleider
14 Schriften
15 Umwelt